José M. González García

Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia

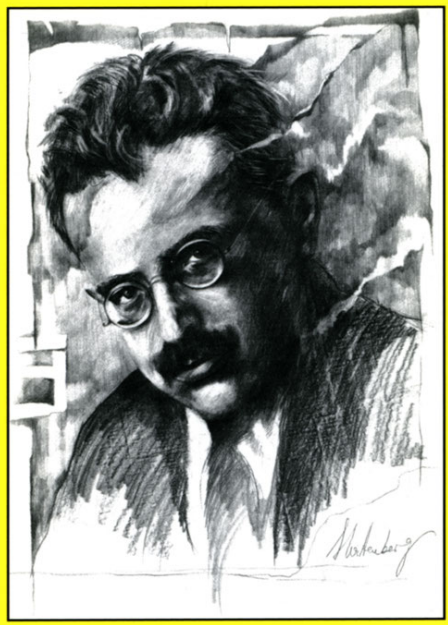
Ensayos de iconografía política

la balsa de la Medusa

José M. González García

Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia

Ensayos de iconografía política



la balsa de la Medusa

Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia

Ensayos de iconografía política

www.machadolibros.com

Del mismo autor

en A. Machado Libros:

La máquina burocrática

(La balsa de la Medusa, 29)

La mirada de la Justicia

(La balsa de la Medusa, 209)

La diosa Fortuna

(Teoría y Crítica, 18)

José M. González García

Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la Historia

Ensayos de iconografía política

la balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 226

Colección dirigida por

Valeriano Bozal

© José M. González García

© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-338-3

Índice

Introducción

Capítulo I. De la diosa Fortuna al ángel de la Victoria en la ciudad de Berlín

Capítulo II. «Flanear» por Berlín con Walter Benjamin en busca del ángel perdido

Capítulo III. Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia

Capítulo IV. Ángeles de la Victoria en la iconografía política de las calles de París

Capítulo V. El ángel de la Mercancía en los Pasajes comerciales de París

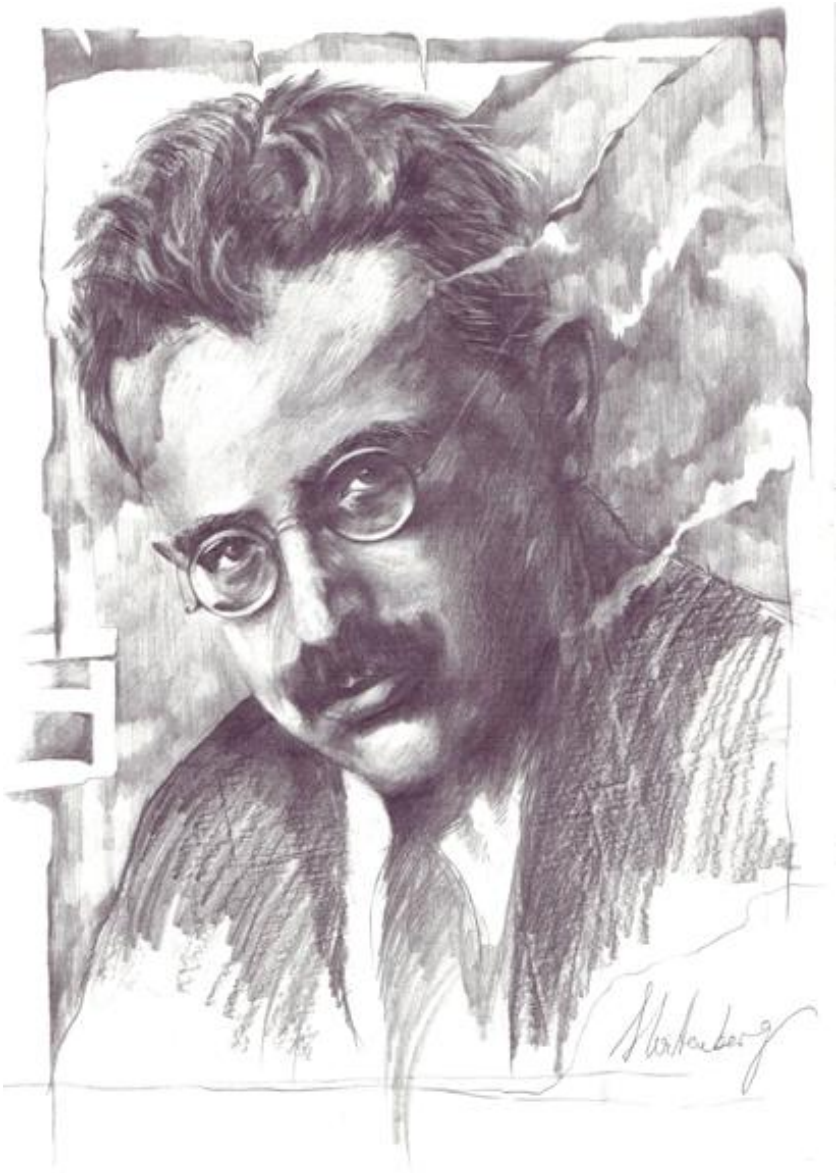
Capítulo VI. Los ángeles de Franz Kafka en Walter Benjamin

Capítulo VII. El vuelo del Ángel a Iberoamérica

A Stella Wittenberg,

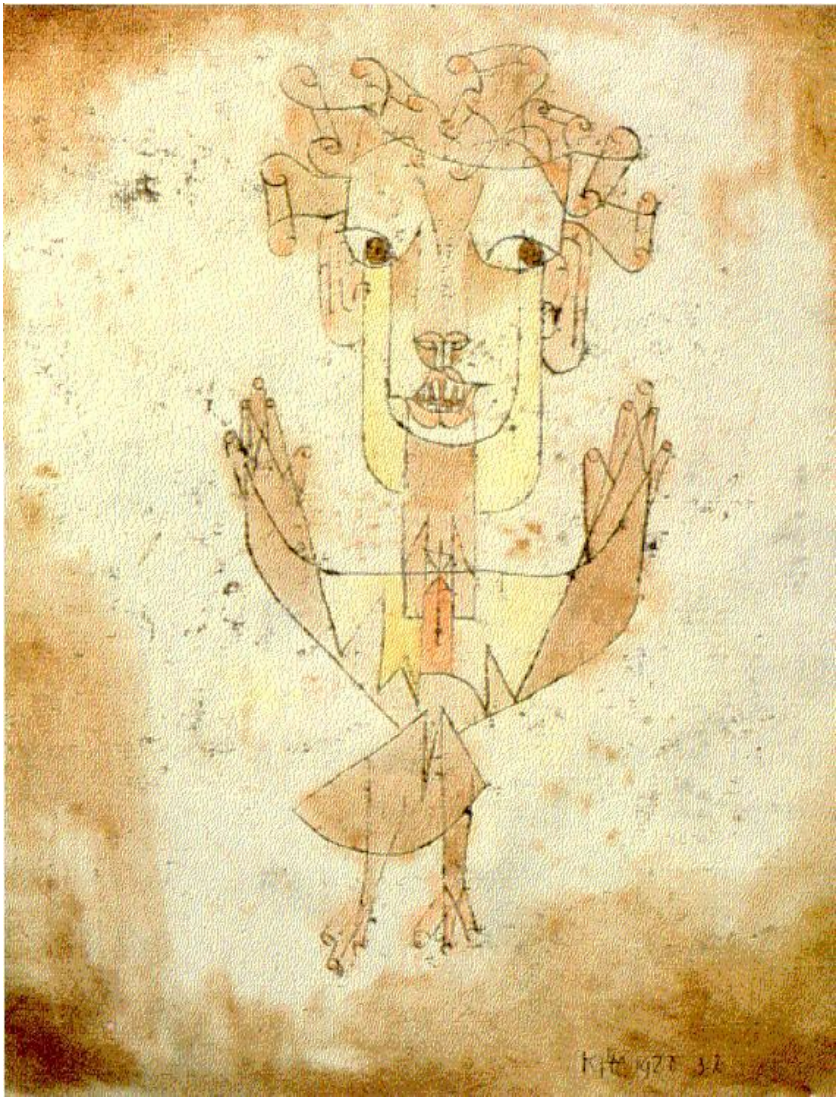
siempre en busca de ángeles perdidos

para darles nueva vida en su pintura.



Stella Wittenberg: Retrato de Walter Benjamin.

Introducción



Paul Klee, «Angelus Novus», 1920. The Israel Museum, Jerusalén. Wikimedia Commons.

El presente libro tiene tres niveles de lectura, diferentes aunque relacionados entre sí, en los que la interpretación de las imágenes políticas es una clave fundamental. En primer lugar, se trata de un libro de Iconografía política en el que analizo la personificación de la idea de Victoria como una mujer dentro del panteón griego, la conocida diosa Niké que jugaba ya un papel fundamental en la Acrópolis de Atenas, donde a mediados del siglo VI antes de Cristo existía un templo consagrado al culto de Atenea Niké o Atenea victoriosa. La Victoria romana fue más tarde la transposición de esta diosa al mundo latino. Aunque haré alguna referencia a los siglos XVII y XVIII, mi investigación se ha centrado de manera especial en los siglos XIX y XX en Alemania y Francia, época en que la diosa Niké aparece con profusión en los espacios públicos de Berlín y de París, ejerciendo un papel esencialmente militar y político. En este sentido, el libro cierra una trilogía sobre personificaciones de conceptos e imágenes políticas que inicié con La diosa Fortuna y proseguí con La mirada de la Justicia, ambos publicados en la editorial Antonio Machado Libros en 2006 y 2016, respectivamente[1]. Fortuna, Justicia y Victoria son tres figuras femeninas, pues mujeres son la gran mayoría de las representaciones visuales o artísticas de los conceptos políticos, y de los conceptos en general. Cabe decir que personificar los conceptos significa también feminizarlos, es decir, imaginarlos como género femenino y representarlos plásticamente como figuras de mujer en dibujos, grabados, pinturas o esculturas.

El segundo nivel de lectura del presente libro reside en un análisis de la obra de Walter Benjamin desde la perspectiva de las relaciones entre sus textos escritos y la iconografía política. Precisamente esta conjunción entre texto e imagen es central para comprender a Benjamin y esto es algo que ha pasado desapercibido para muchos de sus exegetas, centrados solamente en la hermenéutica de los textos. Pienso que muchos escritos de Benjamin no pueden entenderse sin ver al mismo tiempo las imágenes sobre las que se fundamentan o a las que se refieren. Con razón, a mediados de la década de 1930, Benjamin decidió incluir imágenes en lo que iba a ser su obra fundamental, que nunca llegó a terminar: Passagen-Werk, la Obra de los Pasajes o, también, el Libro de los Pasajes,

pues de ambas maneras ha sido traducido el título al castellano. Mi investigación se sitúa en el camino abierto por cuatro especialistas, dos mujeres y dos hombres: en primer lugar, Susan Buck-Morss[2], en un estudio ya clásico cuyo original inglés se remonta a 1989, planteó el análisis de la dialéctica de la mirada de Benjamin en su proyecto del Libro de los Pasajes, compaginando el análisis de los textos con el estudio de las imágenes. En segundo lugar, Sigrid Weigel[3] ha hecho hincapié en el análisis de la importancia de las artes visuales para la epistemología de Benjamin, en las relaciones de este con los planteamientos de la Escuela de Aby Warburg, y ha insistido en la figura del ángel como punto de encuentro entre religión, arte y ciencia en la dialéctica de la secularización, escribiendo también sobre la importancia de las imágenes de los ángeles de Benjamin. Heinz Brüggemann[4] ha publicado un hermoso y erudito libro sobre el juego, el color y la fantasía en Walter Benjamin y, finalmente, es de señalar el enorme esfuerzo de Steffen Haug[5] en su labor detectivesca de investigar una a una todas las referencias de la Obra de los Pasajes de Benjamin a imágenes, cuadros o fotografías.

Mi análisis de la obra de Walter Benjamin se centra en la figura del ángel, poniendo en relación su interpretación del Angelus Novus de Paul Klee con la iconografía política de la diosa Niké, transmutada en la mentalidad popular en un ángel cristiano de la Victoria, según veremos más adelante. Mi hipótesis fundamental es que Walter Benjamin fue educado en los valores autoritarios del Segundo Reich alemán, basados en una idea de la Historia como relato de los vencedores y realiza un giro radical en su pensamiento hacia una Historia de los derrotados, los vencidos y las víctimas. Me parece importante destacar que la trayectoria vital de Walter Benjamin se mueve desde la imagen de la diosa o ángel de la Victoria a la imagen del Angelus Novus, es decir, desde la idea de la historia de los vencedores a la idea de la historia como memoria de los vencidos y de las víctimas. Es muy claro que su educación en la Alemania Guillermina estuvo impregnada por los valores militaristas de la época, cimentados en una idea de la Historia como victoria permanente sobre los enemigos de la patria, así como en la idea del progreso constante de la nación y de la sociedad alemana. En realidad, la diosa Victoria es el símbolo político más importante no solo de Alemania, sino también de todos los nacionalismos

europeos y americanos durante los siglos XIX y XX.

En tercer lugar, este libro encierra elementos importantes para una filosofía política de la ciudad como espacio de expresión de valores y símbolos del poder. Precisamente en sus textos sobre las ciudades, Walter Benjamin nos ha enseñado a comprenderlas de manera diferente. Aunque también escribió sobre Moscú, Marsella o Nápoles, las ciudades que marcaron su vida y su pensamiento fueron dos: Berlín, la metrópoli que imprimió en él las primeras vivencias, y París, «la capital del siglo XIX» sobre la que recogió miles de materiales durante muchos años de trabajo para redactar su monumental e inacabada Passagen-Werk. A estas dos ciudades me voy a referir brevemente a continuación. Berlín es la «ciudad vivida» por Benjamin y así la retrata en sus recuerdos de infancia y adolescencia, en libros como Infancia en Berlín en torno a 1900, en Crónicas berlinesas o en sus programas para la radio. Por otro lado, Benjamin era un profundo conocedor de la obra de Marcel Proust, no solo por su tarea de traductor de varios volúmenes de En busca del tiempo perdido, sino también por los artículos que escribió sobre él. Cabe sugerir un paralelismo entre la evocación del recuerdo en Proust, su búsqueda del tiempo perdido, por un lado, y la exploración que Benjamin hace de la infancia irremediablemente ida, por otro. Su infancia transcurrió en el patrimonio cultural de Berlín, de manera que la ciudad marcó indeleblemente la construcción de su identidad y la de todos sus compañeros de generación. En mi libro intentaré rescatar parte del patrimonio perdido de Berlín, «flaneando» con Benjamin a la búsqueda de los ángeles de la Victoria, que fueron los símbolos –inmortalizados en estatuas– del nacionalismo alemán y de otros nacionalismos europeos a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Mi tesis básica es que el famoso Angelus Novus de Paul Klee, que Benjamin transformará en su Ángel de la Historia, es el contrapeso iconográfico de las imágenes de las diosas Nikés (reinterpretadas popularmente como «Ángeles de la Victoria») erigidas en Berlín desde el final de las guerras napoleónicas en 1815 hasta la conclusión de la Primera Guerra Mundial. Esta reinterpretación tiene su origen en que los atributos simbólicos de la diosa Niké y del ángel victorioso sobre el Mal son los mismos: las alas, la corona de laurel en una mano y la palma de la victoria en la otra. Berlín fue a lo largo del siglo XIX (en realidad desde 1815 hasta 1914) la

ciudad de los triunfos militares y estos se celebraban con la instalación de numerosas estatuas de la diosa Victoria en los espacios públicos, diosas que eran vistas como ángeles por la mayor parte de la población. A modo de eslogan publicitario podríamos decir que durante todo un siglo Berlín fue la «ciudad de los ángeles». En este punto es importante la iconografía política como estudio de las estatuas que decoran los espacios públicos de la ciudad y transmiten mensajes ideológicos determinados. Dichas estatuas transmitieron en Berlín durante todo el siglo XIX una concepción de la Historia como historia de los vencedores y una filosofía política que legitimaba el autoritarismo prusiano y el origen divino de la autoridad de los monarcas.

En cuanto a París, solo quiero recordar aquí que Benjamin resume las intenciones de su Obra de los pasajes conectando seis nombres de personas con seis transformaciones arquitectónicas, urbanísticas o de interpretación de la llamada «ciudad de la luz»: 1) Fourier o los pasajes comerciales. (El Fourier utópico y la arquitectura de hierro y cristal de la época.) 2) Daguerre o los panoramas. (Benjamin es uno de los primeros historiadores y teóricos de la fotografía.) 3) Grandville o las exposiciones universales (como lugar de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía). 4) Luis Felipe o el interior. (El hombre particular entra en el escenario histórico con la ampliación del sistema electoral.) 5) Baudelaire o las calles de París. (Reflexiones sobre el flâneur.) 6) Haussmann o las barricadas. (El embellecimiento estratégico de París como escenario de la lucha de clases y como modelo de renovación urbana de otras ciudades europeas.) Estos seis elementos son el núcleo de la reflexión de Benjamin sobre París como capital del siglo XIX. Por otro lado, desde el punto de vista de la iconografía política, París es la ciudad de las derrotas desde el fracaso final de Napoleón en Waterloo hasta la Primera Guerra Mundial. Y sin embargo, los ángeles de la Victoria siguieron presentes en las calles de París y de otras ciudades francesas como símbolo del nacionalismo francés y, además, se erigieron nuevas estatuas de la Victoria. Por ejemplo, en el año 1873, poco después de la derrota francesa en la guerra franco- prusiana de 1870-71, el escultor francés Antonio Mercier presentó el grupo «Gloria Victis», creado en memoria de un amigo suyo, caído en los últimos días de la contienda militar. Una Victoria alada, en actitud de vuelo y elevándose del pedestal, se mueve

hacia adelante llevando en sus brazos a un joven desnudo y muerto, con una espada rota, símbolo de la juventud francesa masacrada en los campos de batalla. Se trata de una Niké de los vencidos, de un ángel de la Victoria de las víctimas de la guerra. Además, otras diosas Nikés francesas celebraban los éxitos de la nación en la ampliación de mercados a través del colonialismo y los éxitos económicos en lo que he dado en llamar más adelante el «Ángel de la Victoria de las mercancías».

Estos tres elementos –iconografía política, análisis de la obra de Walter Benjamin y estudio del espacio público y simbólico de la ciudad– aparecen profundamente imbricados en las páginas de este libro, cuyos capítulos procedo a resumir en breves palabras. El primer capítulo, «De la diosa Fortuna al ángel de la Victoria en la ciudad de Berlín», trata de ver cómo en la iconografía política de la capital prusiana, dominada simbólicamente durante el Barroco y parte del siglo XVIII por la Fortuna (el mejor ejemplo es la estatua de la Fortuna como una veleta sobre la cúpula del palacio de Charlottenburg), se da el paso a otra imagen muy potente que impregna toda la vida política en el siglo XIX: la diosa Niké o diosa de la Victoria. La transición entre las dos imágenes implica una transformación mental desde una concepción de la política en la que las circunstancias externas imponen los cambios hacia una perspectiva de completa seguridad en las propias fuerzas de la nación que, ligadas al progreso de la economía, de la industrialización y de la organización burocrática del ejército y de la sociedad, impulsarán la marcha de la historia hacia adelante en una victoria permanente sobre otros pueblos y, especialmente, sobre Francia. Transformación, pues, de la inestabilidad del poder y del cambio repentino e incontrolado en manos de la diosa Fortuna a una situación de progreso permanente en la que el futuro asegura la supremacía de la sociedad alemana, representada por la diosa Niké o diosa de la Victoria. Además, explico cómo esta diosa de la Victoria se transforma en un ángel de cuño cristiano ya que en la mentalidad popular el concepto de diosa Niké permanece extraño.

El segundo capítulo, «Flanear por Berlín con Walter Benjamin en busca del ángel perdido», describe tres paseos hipotéticos acompañando a Benjamin a través del Berlín de su infancia, cuya huella impregna sus recuerdos infantiles de la vivencia de la gran

ciudad. El primer paseo recorre el trayecto desde su casa natal al Tiergarten, el parque de su niñez. El segundo paseo comienza en el parque de la Victoria (Viktoria Park), con el monumento a las victorias prusianas sobre los ejércitos napoleónicos, y se dirige hacia la plaza de la Belle Alliance, presidida por una columna sobre la que se encuentra una estatua de la Victoria realizada por el gran escultor Christian Daniel Rauch. El escenario del tercer paseo es la famosa avenida Unter den Linden, el eje representativo, militar y triunfal de la ciudad, la Via triumphalis por la que desfilaban los ejércitos victoriosos y que también fue testigo del deambular de Benjamin durante los años de su etapa de estudiante en la Universidad de Berlín (hoy llamada Humboldt Universität) y en los años de su juventud y madurez. Los tres espacios de nuestro «flanear» con Benjamin fueron profundamente impregnados a lo largo del siglo XIX por el espíritu de las victorias en las guerras de liberación nacional frente a Napoleón y los ejércitos franceses. Debo recalcar que se trata de paseos imaginarios por los espacios que Benjamin recorrió una y otra vez, escenarios sobre los que habla en sus recuerdos de infancia, pero que nunca describió como tales paseos de manera sistemática.

El tercer capítulo, «Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia», analiza la Columna de la Victoria (Siegessäule) de Berlín como eje de la memoria de Benjamin sobre su infancia y que juega un papel similar a la famosa magdalena de Proust para abrir «el inmenso edificio del recuerdo». Trato las evocaciones de Walter Benjamin sobre su educación autoritaria y militarista en la Alemania Guillermina y me detengo especialmente en un capítulo de Infancia en Berlín en torno a 1900, en el que Benjamin describe sus impresiones de una visita escolar a la Columna de la Victoria, en la que sus profesores le explicaron los símbolos políticos y militares de este monumento. A continuación realizo una comparación sistemática entre esta figura de la Victoria (que representa a la Historia escrita por los vencedores) y la figura del Angelus Novus de Klee interpretado por Benjamin como el Ángel de la Historia. Y finalmente analizo la evolución de los símbolos políticos de la Columna de la Victoria desde finales del siglo XIX hasta la actualidad para poner en cuestión la frase de Benjamin según la cual «la Columna de la Victoria debió ser destruida con la celebración del último día de Sedán», es decir, con la última

rememoración festiva de la victoria prusiana sobre Francia en la guerra de 1870-71. Hoy la misma Columna tiene significados muy diferentes, como puede verse, por ejemplo, en las películas de Wim Wenders El cielo sobre Berlín y Tan lejos, tan cerca, así como en las diversas reinterpretaciones del monumento realizadas por la propaganda política de diversos partidos o movimientos sociales, por la propaganda comercial o por su conversión en símbolo festivo de las celebraciones populares de las fiestas de fin de año, de la Love Parade, o de la convivencia entre las diversas culturas del mundo representadas en la ciudad de Berlín. El símbolo de la victoria germana sobre los ejércitos de otras naciones ha sido reconvertido en un símbolo de convivencia y en un lugar de reunión de manifestaciones pacíficas y democráticas de las masas populares. Hoy representa más la alegría ciudadana de vivir que las victorias del pasado sobre otras naciones.

Los dos capítulos siguientes tratan de los ángeles en la ciudad de París, la ciudad del exilio de Benjamin, en la que pasó la mayor parte del tiempo entre 1933 y 1940 trabajando en su libro inacabado Passagen-Werk. El capítulo cuarto, «Ángeles de la Victoria en la iconografía política de las calles de París», plantea en primer lugar la especificidad de la iconografía francesa en representar a la Historia como una mujer con alas o como un ángel. A continuación analizo las diosas Niké del Antiguo Régimen, los ángeles de la Revolución y la representación de las Victorias de Napoleón en el espacio público de París. El emperador intenta hacer de esta ciudad una nueva Roma con nuevos arcos de triunfo y ampliando la gran Via triumphalis para el desfile glorioso de las tropas de sus ejércitos tras cada triunfo militar en Europa. Finalmente examino cómo las derrotas militares francesas en 1815 y, especialmente, en 1870-71 también se representaron con ángeles, los ángeles de los vencidos. Tanto victorias como derrotas acaban produciendo ángeles en el espacio público de París y de otras ciudades francesas. El capítulo quinto, «El Ángel de la Mercancía en los Pasajes comerciales de París», descubre en algunos pasajes como la Galería Vivienne (ubicada precisamente detrás de la Biblioteca Nacional de Francia, en la que investigaba Benjamin) una decoración basada en la repetición de coronas de la Victoria y en ángeles de la Victoria, a los que yo denomino «Ángeles de la Victoria de las Mercancías». A continuación, me refiero a la

transición de los pasajes comerciales a los grandes almacenes de novedades y analizo también la aparición de ángeles en los edificios de las sucesivas exposiciones universales de París. Finalmente, dedico un apartado a los ángeles y demonios en la obra poética de Charles Baudelaire, sobre quien investigó y escribió Walter Benjamin durante muchos años y fue uno de los autores centrales para su comprensión de la ciudad de París transformada en literatura.

El capítulo sexto, «Los ángeles de Kafka en Benjamin», cambia de escenario y se dirige a Praga. Benjamin fue un ávido lector e intérprete de la literatura de Franz Kafka durante toda su vida. Siempre me ha llamado la atención su frase sobre «el mundo de Kafka, tantas veces alegre y lleno de ángeles». Pero ¿dónde están los ángeles de Kafka? Intento responder en tres direcciones: en primer lugar, Amschel es el nombre hebreo oculto de Kafka; en segundo lugar, los ángeles de Kafka están en su ciudad, en Praga, donde curiosamente aparecen las mismas esculturas de la Victoria de Christian Daniel Rauch que Benjamin podía contemplar en Berlín. De hecho, una de las Victorias de Rauch fue famosa en toda Europa y apareció en muchas ciudades de diversas naciones para celebrar triunfos militares o para ensalzar el nacionalismo del lugar. En tercer lugar, investigo los diversos ángeles que emergen en los propios textos de Kafka, unas veces de manera directa y otras ocultos bajo los ropajes de algunos personajes de sus relatos, narraciones, diarios y novelas.

Finalmente, el capítulo séptimo, «El Ángel de la Historia vuela a Iberoamérica», analiza primero lo que podemos llamar la «conexión española» de Walter Benjamin, para centrarse después en cómo el ángel de la Victoria aparece en el siglo XX en América Latina, desde México hasta Chile y Argentina, metamorfoseado en el ángel de la Libertad o en el ángel de la Independencia. Estas figuras especiales de la Victoria surgen en el contexto de la celebración del primer Centenario de las Independencias en los distintos países iberoamericanos. Analizo algunas de ellas como el «Ángel» de Ciudad de México, el cual repite la historia de la transformación de una diosa Niké en un ángel cristiano, y me centro después de manera especial en la escultura pública de Santiago de Chile. Ciertamente Benjamin nunca estuvo en América, pero también allí

aparecieron figuras del ángel de la Victoria, si bien con un siglo de retraso respecto a Europa. Además, en las últimas décadas destaca la gran influencia de la reflexión benjaminiana sobre el Ángel de la Historia en todo el continente americano.

* * *

El Angelus Novus de Paul Klee es una imagen que sirve como hilo conductor del pensamiento de Walter Benjamin desde 1921 hasta 1940, es decir, desde que la adquirió en Múnich hasta su muerte. En 1920, Benjamin había recibido como regalo de su mujer Dora una acuarela de Paul Klee titulada «Presentación del milagro» («Vorführung des Wunders»). A finales de mayo o comienzos de junio de 1921, durante una visita a su amigo Gershom Scholem, compró Benjamin en la Galería Hans Golz de Múnich la obra de Klee Angelus Novus, una pequeña acuarela de 31,8 por 24,2 centímetros. Durante unos meses, Scholem tuvo en préstamo el cuadro hasta que en noviembre del mismo año Benjamin le solicitó que se lo enviara a Berlín, donde estuvo colgado en un lugar principal en las diferentes viviendas por las que fue pasando. Esta imagen del Angelus Novus se convirtió para Benjamin en su tesoro más preciado, y consiguió que una amiga se lo trasladara a París en 1935, donde él llevaba ya dos años de exilio. Al abandonar París precipitadamente en 1940 por el avance de las tropas alemanas, Benjamin introdujo el Angelus Novus en una de las dos maletas de las que se hizo cargo su amigo Georges Bataille en la Biblioteca Nacional de Francia. Benjamin intentó escapar atravesando los Pirineos para cruzar España y llegar a Lisboa para tomar un barco hacia Nueva York, donde le esperaba Theodor W. Adorno. Pero la huida tuvo un trágico final en la frontera española, en Port Bou, donde Benjamin se suicidó al ser retenido por la Guardia Civil y ante la amenaza de ser entregado a la Gestapo. Después de la Segunda Guerra Mundial, el cuadro llegó a manos de Adorno en Estados Unidos, quien más tarde lo llevó a Frankfurt y se lo dio a Scholem, siguiendo la voluntad expresada por el propio Benjamin en un testamento escrito muchos años antes. Finalmente, fue donado por Scholem al Museo de Jerusalén, donde se encuentra en

la actualidad.

Varios de los biógrafos de Benjamin han insistido en la identificación de este autor con el ángel. Así, Tila Rudel, titula su biografía Walter Benjamin, l'ange assassiné[6]. Bruno Tackels escribe, a modo de prólogo de su libro, una carta a Walter Benjamin en la que se refiere a él como el «ángel nuevo»[7]. Además recuerda Bruno Tackels las relaciones entre Benjamin y el College de Sociologie en París entre 1937 y 1939, así como la opinión de Klossowski compartida por Bataille de que Benjamin escondía bajo apariencias fijas, rígidas y autoritarias un «alma de ángel», pues era verdaderamente un individuo angelical, como un niño al que le hubieran pegado unos bigotes, decía también Bataille[8]. Por otra parte, Lorenz Jäger[9] señala el hecho curioso de que Benjamin fuera enterrado en la zona católica del cementerio de Port Bou, a pesar de su condición de judío y de suicida. Además, constata que en el ceremonial hubo una misa católica y que en el entierro de Benjamin apareció un coro de frailes dominicos cantando el ritual de la liturgia católica de difuntos:

Al paraíso te lleven los ángeles,

a tu llegada te reciban los mártires

y te introduzcan en la ciudad santa de Jerusalén.

El coro de los ángeles te reciba

y junto con Lázaro, pobre en esta vida,

tengas descanso eterno.

Finalmente, dos poemas de Heiner Müller describen a Benjamin como Glückloser Engel (Ángel sin Fortuna o Ángel sin Felicidad), en una expresión parecida a la usada por Scholem en su poema al Angelus Novus como falto de Fortuna o Felicidad, precisamente en la estrofa que Benjamin eligió como introducción a su Tesis IX de Sobre el concepto de historia. La recopilación de poemas realizada

por Erdmut Wizisla y Michael Opitz en honor a Benjamin incluye los poemas de Heiner Müller y lleva precisamente también ese título: Glücksloser Engel. Dichtungen zu Walter Benjamin [10]. En cierta manera, el Angelus Novus se transforma también en un «Ángel sin Fortuna/Felicidad».

La imagen del Angelus Novus de Paul Klee se convirtió en una referencia constante en la relación entre Benjamin y Scholem. Los dos amigos compartían una fascinación por los ángeles. La correspondencia entre ambos giraba frecuentemente sobre los ángeles, sobre una angelología especial, llena de humor e ironía, en la que bromeaban acerca de la organización imaginaria de una nueva universidad. Ya más en serio, Scholem escribió un poema a la acuarela de Paul Klee titulado «Saludo del ángel», una de cuyas estrofas fue incluida por Benjamin en 1940 al comienzo de la famosa tesis IX de su último escrito Sobre el concepto de historia. El icono del Angelus Novus es para Benjamin una «imagen dialéctica», formadora de conceptos, y su Denkbild («imagen- pensamiento») más importante, si bien no el único, pues también lo es la Siegessäule o Columna de la Victoria del Berlín de su infancia. Y en plural, Denkbilder («imágenes que piensan») es el título que los editores alemanes de Benjamin dieron a una serie de textos entre los que destacan sus análisis de ciudades como Nápoles, Moscú, Marsella, Weimar, San Giminiano o «París, la ciudad en el espejo». Creo que tiene razón Scholem cuando afirma que la imagen de los «ángeles nuevos» del Talmud unifica los escritos de Benjamin a partir de 1922 hasta 1940:

La imagen talmúdica de los ángeles que son creados nuevamente a cada instante en multitudes innumerables, para luego ser destruidos y volver a la nada, una vez que han alzado su voz ante Dios, unifica sus escritos tempranos y tardíos: los encontramos tanto hacia 1922, en el final del anuncio de la revista que nunca llegó a publicar, Angelus Novus, concebida en el apogeo de su período teológico, como en el último tramo de aquel ensayo aparentemente materialista sobre Karl Kraus en 1931, donde su producción tardía es introducida con un toque de diana marxista. Pero estos ángeles siempre nuevos, uno de los cuales Benjamin reencontró en el

Angelus Novus de Paul Klee, un cuadro que amó infinitamente, tienen a la vez el aspecto de los ángeles del juicio y la destrucción. Su «voz que se pierde rápidamente en las alturas» (II, 367) es la anunciación del Apocalipsis en lo histórico, y eso es lo que más le interesa[11].

Además, Scholem también reproduce el complejo y hermético texto de las dos versiones de Agesilaus Santander, escritas por su amigo Benjamin en Ibiza los días 12 y 13 de agosto de 1933, y en las que aparecen de nuevo las explicaciones del «Ángel Nuevo» de la tradición de la Cábala hebrea[12].

Finalmente, el Angelus Novus de Paul Klee interpretado por Benjamin como el Ángel de la Historia aparece en 1940 en la Tesis IX de Sobre el concepto de historia, a la que me referiré en el capítulo III. No quiero entrar en este libro en una descripción de las innumerables interpretaciones del Angelus Novus[13] porque mi intención es centrarme en una nueva vía de exégesis desde la iconografía política. Lo cierto es que Benjamin realiza una interpretación muy personal, se apropia de la imagen como una alegoría que le sirve a sus propios intereses teóricos, y no se plantea el significado que el autor, Paul Klee, pudiera haberle dado a su obra. Es claro que Klee y Benjamin comparten la tradición hebrea de los «ángeles nuevos» y también es evidente que el tema del ángel es una constante en la obra pictórica de Klee[14]. Pero no sabemos lo que pudiera haber dicho Klee acerca de la interpretación benjaminiana de su Angelus Novus, pues murió también en 1940, antes de la publicación de las Tesis de Benjamin Sobre el concepto de historia.

Por otro lado, importa destacar que el Angelus Novus no es el único ángel de Benjamin, sino que más bien parece que su mundo mental está lleno de estos seres alados e igualmente los podía encontrar en sus paseos cotidianos por la ciudad de su infancia, tal como podemos leer en las pequeñas escenas de los recuerdos de su Infancia en Berlín hacia 1900. Aquí aparecen referencias de Benjamin a los ángeles del hogar que presiden con otras figuras las entradas a muchas casas de la burguesía berlinesa, evoca al Ángel de la Muerte al pasar por el Hospital de Santa Isabel en la calle de

Lützow cerca de su casa natal, el Ángel de la Navidad de su hogar familiar, el Ángel del Amor transforma su primer impulso sexual en una referencia a la figura alada de Psyche y, sobre todo, el ángel de la Victoria que corona la Siegessäule o Columna de la Victoria se convierte en la imagen central que abre el edificio de sus recuerdos, como veremos en el capítulo III del presente libro.

Además, Benjamin tenía una querencia especial por el Isenheimer Altar de Mathis Grünewald, a quien se refiere en dos pequeños textos: «El arco iris. Conversación sobre la fantasía» y «Sócrates»[15]. Benjamin estaba muy familiarizado con el Isenheimer Altar porque una reproducción colgaba en una de las paredes de la última casa de sus padres en la Delbrückstrasse, en el elegante y exclusivo barrio de Grunewald en Berlín. Durante su estancia como estudiante en Friburgo, visitó Colmar para contemplar el monumental Isenheimer Altar, en una de cuyas escenas aparecen ángeles músicos de la tradición cristiana que cantan las alabanzas del Señor en el momento de la anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María y esta acepta convertirse en la madre de Jesús. No se trata aquí del Angelus Novus de la tradición judía, sino de una tradición diferente en la que los ángeles no desaparecen en la nada después de haber cantado durante un instante las alabanzas de Dios en el coro con los demás ángeles.

En los «Sonetos a Heinle», el gran amigo que se quitó la vida junto con su novia en 1914 como protesta contra el estallido de la Gran Guerra, hace surgir Benjamin varios ángeles: en el soneto 5 aparece el Ángel de los Sentimientos que enmudece al amigo, el soneto 29 habla del Ángel de la Paz, junto con una referencia a «los fuertes ángeles que le llevaron a lejanos países / de montes nevados»[16].

Una parte importante de El origen del drama barroco alemán se basa en el ángel alado de la melancolía del famoso grabado de Durero. Benjamin parece identificar su propio carácter melancólico con la melancolía del ángel[17]. Y también aparecen en el mismo libro otros seres alados, tan frecuentes en el Barroco, como «los ángeles de la decoración escultórica, que están peligrosamente suspendidos en el aire...» (como ocurría también con los ángeles de las decoraciones neobarrocas en los edificios del viejo Berlín de su infancia) y se refiere a Baltasar Gracián con las siguientes palabras:

«La subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujetada por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios, gracias a la ponderación misteriosa»[18].

En su Diario de Moscú (diciembre 1926 a febrero 1927) detalla Benjamin su interés por los iconos rusos y su visita a las colecciones del Museo de Pintura e Iconografía de Ostrouchov así como al Museo de Historia en Moscú, con su gran colección de iconos que atraen su atención desde un punto de vista iconográfico, especialmente una representación repetida varias veces de la comida hecha por tres ángeles y que siempre muestra en primer plano el sacrificio de un cordero[19]. Además, narra la excursión con su amiga Asja Lacis al monasterio de Troitse para admirar el famoso cuadro de Andrei Rubliev que representa un acontecimiento del capítulo XVIII del Génesis: junto al encinar de Mambré, tres ángeles se aparecen a Abraham, siendo recibidos por este como huéspedes principales y agasajados con una comida[20]. Incluso los viajes de Benjamin parecen estar dedicados a la búsqueda de los ángeles perdidos.

* * *

La escritura del presente libro se ha realizado en dos etapas: la primera entre 2007 y mediados de 2011, y la segunda entre 2016 y 2019. Fue interrumpida durante cinco años debido a que se cruzó en el camino el compromiso para redactar otro libro sobre la iconografía de la diosa Justicia, gracias a una invitación de Werner Gephart, director del Käte Hamburger Kolleg «Recht als Kultur» de la Universidad de Bonn, para formar parte como Fellow de esta institución durante dos estancias de investigación de seis meses cada una, en 2011 y 2013. Durante ese tiempo y los años siguientes en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas estuve ocupado en escribir La mirada de la Justicia. Retomar el libro sobre Benjamin me ha resultado difícil, entre otras razones porque la bibliografía sobre este autor no ha cesado de crecer en las últimas décadas.

El capítulo de agradecimientos es muy amplio y no puedo nombrar aquí a todas las personas que, de una u otra manera, me han ayudado en este trabajo de investigación, el cual quiere ser un homenaje a los mejores años de mi vida académica en el Instituto de Filosofía del CSIC. Walter Benjamin ha sido una de las figuras centrales de la investigación colectiva del Instituto y, de hecho, la primera «iluminación» para mi libro surgió en un seminario del año 2006 en el que se presentaba y discutía el libro de Reyes Mate Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia». En aquella reunión me di cuenta de que era preciso establecer relaciones entre la interpretación del Angelus Novus de Paul Klee realizada por Benjamin en la tesis IX y sus recuerdos de la Columna de la Victoria «tostada con azúcar de nieve de los días de la infancia». Agradezco a Reyes Mate su apoyo para trabajar sobre Benjamin y sus comentarios a mis ideas plasmadas en diversas partes del manuscrito. Asimismo doy las gracias a todos los miembros de los equipos de investigación y a los asistentes a los seminarios del Instituto de Filosofía en que he ido presentando capítulos de este libro durante su largo proceso de elaboración. En la primera etapa, mi escritura formó parte del Proyecto de Investigación «Memoria cultural e Identidades fronterizas: entre la construcción narrativa y el giro icónico» (FFI2008-04054-C02- 01/FISO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación desde el 1 de enero de 2009 hasta el 31 de diciembre de 2011 y del que fui Investigador Principal. Este Proyecto se coordinó con otro de la Universidad Complutense dirigido por José Miguel Marinas, buen conocedor de Benjamin y a quien también agradezco conversaciones e ideas brillantes sobre el tema de mi trabajo. En la segunda etapa, he sido miembro del equipo de investigación del Proyecto «La filosofía política de la ciudad», financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, desde el 1 de enero de 2018 al 30 junio de 2020 (FFI2016- 78014-P), y dirigido por Francisco Colom, a quien agradezco su apoyo y el de todos los miembros del equipo, especialmente a Roberto Goycoolea por su lectura detallada del último capítulo de mi libro, en el que intento interpretar algunos aspectos de Santiago de Chile con la mirada de Walter Benjamin.

Además he sido profesor de dos cursos intensivos sobre «Walter Benjamin: Iconografía política en torno al Ángel de la Historia».

Impartí el primero de ellos como un Seminario de Actualización de Postgrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Cuyo en Mendoza (Argentina) en noviembre de 2010. El segundo curso fue organizado por Alexander Jiménez Matarrita en noviembre de 2011 en la Universidad de Costa Rica, en la ciudad de San José, dentro del Programa de Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura.

Por otro lado, debo agradecer a las universidades e instituciones en las que he pronunciado conferencias o asistido a congresos sobre Walter Benjamin. Sin ánimo de ser exhaustivo, quisiera nombrar las siguientes: Centro Cultural de la Memoria «Haroldo Conti», Ateneo de Madrid, Casa Sefarad, Centro cultural Alhóndiga de Bilbao, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) de Berlín, Instituto Cervantes de Francfort, Universidad Humboldt de Berlín, Universidad de Bonn, Princeton University, Universidad de Amberes, Universidad de Lisboa, Universidad de Santiago de Chile y las universidades españolas de Comillas, Deusto, País Vasco, Santiago de Compostela, Córdoba, Complutense de Madrid, Girona, Valencia, Alicante, Murcia y Universidad Internacional Menéndez Pelayo en su sede de Valencia.

Agradezco también el trabajo de los editores de volúmenes colectivos o de revistas científicas donde han ido apareciendo versiones previas y tentativas de algunos capítulos que solamente tienen todo su sentido y coherencia ahora dentro de la estructura del presente libro. Especialmente importantes para mí han sido los siguientes: 1) «Walter Benjamin: The Angel of Victory and the Angel of History», en Daniel Weidner y Sigrid Weigel (Hrsg.), Benjamin-Studien 2, München, Fink, 2011, pp. 195-222. 2) «Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia», capítulo del libro de Alberto Sucasas y José Antonio Zamora (eds.), Memoria-Política-Justicia. En diálogo con Reyes Mate, Madrid, Trotta, 2010, pp. 196-216. 3) «Walter Benjamin y los Ángeles de la Memoria en la ciudad de Berlín», capítulo del libro de María Elena Cantarino Suñer y Faustino Oncina Coves (eds.), Estética de la Memoria, Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 59-84. 4) «Los ángeles de Franz Kafka en Walter Benjamin», capítulo del libro de José Antonio Roche Cárcel (ed.), La Sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y las artes en el pensamiento sociológico,

Barcelona, Anthropos, 2012, pp. 79-128. 5) «Iconografía republicana en Chile: el vuelo del Ángel», en Marcos García de la Huerta y Carlos Ruiz Schneider (eds.), República, Liberalismo y Democracia, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2011, pp. 177-202.

Asimismo tengo una deuda de gratitud con la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) por su generosa financiación de varias estancias de investigación en instituciones berlinesas para mi investigación sobre Walter Benjamin: 1) Abril-mayo 2007, estancia de dos meses en el Institut für Sozialwissenschafte n de la Humboldt-Universität zu Berlin, bajo la dirección de Hans-Peter Müller. 2) Febrero-junio 2008, estancia de cinco meses en el Zentrum für Literatur- und Kulturforschung de Berlín, bajo la dirección de Sigrid Weigel (directora del Zentrum y especialista en Benjamin) y de Karl-Heinz Barck (codirector del Zentrum y especialista en Estética y Literatura). 3) Septiembre 2009, estancia de un mes en el Walter Benjamin Archiv de la Akademie der Künste, dirigido por Erdmut Wizisla. Por otro lado, he pasado varios veranos en la Universidad de Cambridge investigando sobre Walter Benjamin como Life Member de Clare Hall, college de dicha universidad, y siempre en contacto con Peter Burke, catedrático emérito de Historia cultural y miembro de Emmanuel College y a quien agradezco su amistad, junto con la lectura y comentarios a varios capítulos del libro.

Para concluir, quisiera recordar de una manera especial que esta investigación no hubiera sido posible sin la presencia y el apoyo constante de Stella Wittenberg. De nuevo, palabra e imagen se dan la mano. La escritura de este libro sobre los ángeles de Walter Benjamin ha ido acompasada con la pintura de Stella Wittenberg dedicada en los últimos años a figuras de ángeles melancólicos y, en gran medida, benjaminianos. Juntos hemos recorrido textos, estatuas y pinturas, ciudades y países a la búsqueda de los ángeles perdidos. A ella va dedicado este libro, al igual que los dos anteriores sobre la diosa Fortuna y la mirada de la Justicia.

Notas al pie

[1] Una versión inglesa más amplia de este último libro fue publicada por la editorial Vittorio Klostermann de Frankfurt en 2017 bajo el título The Eyes of Justice. Blindfolds and Farsightedness, Vision and Blindness in the Aesthetics of the Law.

[2] Susan Buck-Morss, Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid, A. Machado, 1995.

[3] De Sigrid Weigel, véanse los libros Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura, Buenos Aires, Paidós, 1999, y Grammatologie der Bilder (especialmente el capítulo 9), Frankfurt, Suhrkamp, 2015, así como los dos artículos siguientes: «Die unbekannten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie. Zur Bedeutung der Kunst für Benjamins Epistemologie», en Daniel Weidner / Sigrid Weigel (Hrsg.), Benjamin-Studien 1, München, Fink, 2008, pp. 49-74, y «Bildwissenschaft aus dem Geiste wahrer Philologie. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der neuen Kunstwissenschaft und der Warburg-Schule», en Dettlev Schöttker, Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste, Frankfurt, Suhrkamp, 2004, pp. 112-127.

[4] Heinz Brüggemann, Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

[5] Steffen Haug, Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der Passagenarbeit, München, Fink, 2017.

[6] Paris, Éditions Mengès, 2006.

[7] Bruno Tackels, Walter Benjamin. Una vida en los textos, Valencia, Universitat de València, 2012, p. 16.

[8] Ibidem, p. 421.

[9] Lorenz Jäger, Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten,

Berlin, Rowohlt, 2017, pp. 341-342.

[10] Frankfurt, Insel, 1992.

[11] Gershom Scholem, «Walter Benjamin» (1964), en Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos, edición de Rolf Tiedemann, Buenos Aires, FCE de Argentina, 2003, p. 33. El texto de Benjamin «Presentación de la revista Angelus Novus» termina con una referencia a la leyenda talmúdica de los «ángeles nuevos» y puede verse en castellano en la edición de la editorial Abada, Obras, libro II / vol. I, Madrid, 2016, pp. 245-250. El artículo de 1931 sobre Karl Kraus puede verse en este mismo volumen, pp. 341-376: la voz efímera de Karl Kraus es como la de uno de aquellos ángeles nuevos del Talmud creados a cada instante sin cesar en cantidades ingentes para, una vez que han ensalzado a Dios, disolverse en la nada.

[12] Cfr. Gershom Scholem, «Walter Benjamin y su ángel (1972)», artículo recogido en el libro citado en la nota anterior, pp. 41-46. En las Obras de Benjamin publicadas por Abada editores, libro VI, Madrid, 2017, pp. 685-689. Véase también la interesante y erudita interpretación de Vicente Valero, gran conocedor de las experiencias de Benjamin en Ibiza, para quien «Agesilaus Santander» es fundamentalmente un regalo personal a la pintora de origen holandés Anna Maria Blaupot ten Cate, de quien se hallaba enamorado en agosto de 1933. Vicente Valero, Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, Cáceres, Periférica, 2017, especialmente el capítulo VIII, «Blaupot y el amor angélico», pp.183-201.

[13] Entre las recientes interpretaciones son de destacar los libros de Perdita Rösch, Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke, München, Fink, 2006; Johann Konrad Eberlein, «Angelus Novus». Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung, Freiburg i. B./Berlin, Rombach, 2006, y Carl Djerassi, Vier Juden auf den Parnass. Ein Gespräch. Benjamin – Adorno – Scholem –Schönberg, Innsbruck-Wien, Haymon, 2008.

[14] Sobre los ángeles de Klee, véanse por ejemplo los libros de Boris Friedewald, Die Engel von Paul Klee, Köln, DuMont, 2013, y de Ingrid Riedel, Engel der Wandlung. Die Engelbilder Paul Klees,

Freiburg-Basel-Berlin, Herder/Spektrum, 2013.

[15] Pueden verse en Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, Band VII.1, pp. 19-26, y Band II.1, pp. 129-132, respectivamente.

[16] Cfr. Walter Benjamin, Sonetos. Texto bilingüe, Barcelona, Península/Edicions 62, 1993: soneto 5, pp. 24-25; soneto 29, pp. 72-73, y soneto 11, pp. 36-37.

[17] Sobre esto han escrito bellas palabras Gershom Scholem en el libro ya citado, Walter Benjamin y su ángel, así como Roger Bartra, El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno, Valencia, Pre-textos, 2004.

[18] Walter Benjamin, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990, p. 233.

[19] Walter Benjamin, Diario de Moscú, Madrid, Abada, 2015, pp. 145-146 y 153.

[20] Ibidem, pp. 190-193.

Capítulo I

De la diosa Fortuna al ángel de la Victoria en la ciudad de Berlín

Ilustración I-1. Una de las dos diosas Niké de Christian David Rauch en los jardines del palacio de Charlottenburg. Foto del autor.

1. EL TRIUNFO DE LA DIOSA FORTUNA

En un libro anterior[1] he analizado el desarrollo histórico de la diosa Fortuna como metáfora política. La primera parte planteaba las diversas formas de utilización de la Fortuna en el Renacimiento y en el Barroco en tres tradiciones intelectuales diferentes, pero buscando las interconexiones entre ellas: en la literatura europea (especialmente en la española), en la iconografía y en la filosofía política de Maquiavelo en el siglo XVI y de Saavedra Fajardo en el XVII. A continuación, la Fortuna pasa a un segundo plano y casi desaparece del escenario en el siglo XVIII debido a las luces de la razón, y en el siglo XIX, por la preeminencia de las ideas de ciencia y de progreso. Pero la Fortuna reaparece de nuevo en el siglo XX porque nos hemos hecho más conscientes de los límites de la razón y de la importancia del riesgo, de la casualidad, de la suerte o de la contingencia en la vida humana. A lo largo de los cuatro capítulos de la segunda parte de dicho libro se describe el regreso de la Fortuna en nuestra época, si bien transmutada en otras categorías como las de azar, riesgo, suerte o destino: la fragilidad de la vida buena de los individuos ante el amor o la tragedia, las relaciones entre Justicia y Fortuna, el regreso de esta en la llamada «sociedad del riesgo» o el poder de la Fortuna en los campos de concentración constituyen elementos importantes para formas actuales de reflexión filosófica.

El presente capítulo se enmarca dentro del ámbito teórico de mis estudios sobre la diosa Fortuna y pretende aplicarlo al caso de la cultura alemana. Se trata de ver cómo en la esfera pública de la ciudad de Berlín, dominada simbólicamente durante el Barroco y parte del siglo XVIII por la Fortuna, se da el paso a otra imagen muy potente que impregna toda la vida política en el XIX: el ángel de la Victoria. La transición entre las dos imágenes implica la transición desde una concepción de la política en la que las circunstancias ajenas imponen los cambios hacia una perspectiva de completa seguridad en las propias fuerzas que, ligadas al progreso de la economía, de la industrialización, así como de la organización burocrática del ejército y de la sociedad, impulsarán la marcha de la

historia hacia adelante en una victoria permanente sobre otros pueblos y, especialmente, sobre Francia. Paso, pues, de la inestabilidad y del cambio repentino e incontrolado en manos de la diosa Fortuna a una situación de progreso permanente en la que el futuro asegura la supremacía de la sociedad alemana y su marcha continuada hacia el futuro, representada por la diosa Niké, o diosa de la Victoria. Se trata simbólicamente de un cambio de diosas en el plano político que expresan dos perspectivas completamente diferentes sobre la autoconcepción alemana: el paso de la subordinación a los acontecimientos que se imponen sobre la voluntad propia a una nueva situación en la que prima la idea del control sobre el futuro y la confianza en el progreso y en las propias fuerzas. Por otro lado, la diosa de la Victoria se transforma en un ángel de cuño cristiano, ya que en la mentalidad popular el concepto de diosa Niké permanece extraño. Esta transformación se produce de manera natural, ya que los símbolos de las figuras son los mismos: las alas de la diosa Victoria son también las alas del ángel y los objetos que portan en las manos son idénticos en los dos casos: la corona de laurel y la palma de la victoria.

El mejor ejemplo del dominio político de la Fortuna en el siglo XVII y parte del XVIII en Berlín es el palacio barroco de Charlottenburg. Mandado construir a finales del siglo XVII e inaugurado en 1699 como palacio de Lietzenburg para Sophie Charlotte, la segunda esposa del Gran Elector de Brandenburgo, Federico III, quien en 1701 subiría al trono de Prusia con el nombre de Federico I, el palacio fue llamado Chalottenburg en honor de la reina y da nombre también a uno de los barrios más conocidos del oeste de Berlín. La prematura muerte de Sophie Charlotte en 1705 le impidió gozar mucho tiempo de las magníficas instalaciones y de los amplios jardines. En estos habían tenido lugar los famosos «paseos filosóficos» en los que, según se cuenta, Gottfried Wilhelm Leibniz habría explicado a Sophie Charlotte los principios básicos de su Teodicea, mostrándole a la reina cómo se podía compaginar la omnipotencia de Dios con el problema de la existencia del mal en el mundo y respondiendo a sus innumerables preguntas.

Ilustración I-2. Palacio de Charlottenburg (Berlín). Foto del autor.

La diosa Fortuna coronó primero la cúpula sobre la gran sala que daba al jardín. En la ampliación de 1710 a 1712, el arquitecto Eosander construyó la actual cúpula que domina ampliamente el perfil del palacio. Sobre la linterna de la cúpula, y transformada en veleta, se nos muestra el poder de la diosa Fortuna sobre los asuntos humanos, y especialmente sobre la política. No deja de resultar curioso que Franz Hessel, amigo y colaborador de Walter Benjamin, no viera en esta figura una representación de la Fortuna, sino del dios de la danza, bailando en lo alto de la cúpula del arquitecto Eosander[2].

Por otro lado, es posible argumentar que no deberíamos dar gran importancia simbólica a la colocación de la diosa Fortuna en un palacio de verano o de recreo como es Charlottenburg. En un Lustschloss siempre es posible encontrar algún elemento gracioso y bien se puede permitir una visión lúdica de la Fortuna dominando sobre el poder político de los reyes, sin tomarla demasiado en serio.

Pero esta interpretación no haría justicia a la situación, pues la misma estatua de la diosa Fortuna fue inicialmente diseñada por Andreas Schlüter para la Torre de la Moneda (Münzturm) del antiguo Schloss o palacio de los Hohenzollern, en el centro de Berlín, núcleo de la representación y del ejercicio del poder de los monarcas. El traslado de la Fortuna al palacio de verano de Charlottenburg se debió a que dicha torre del palacio central no soportaba el peso de la estatua y amenazaba ruina, lo cual no deja de tener su valor simbólico: el edificio del poder se resquebraja o incluso se hunde bajo la potencia de la diosa Fortuna[3]. La estatua fue destruida en uno de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, en noviembre de 1943, señalando simbólicamente la desgracia que se cernía sobre la ciudad. La imagen que contemplamos actualmente, digna sucesora de la anterior, es obra de Richard Scheibe.

La diosa Fortuna, como coronación de este palacio barroco en el que se efectúa la representación del poder, significa lo siguiente:

a) La Fortuna (y no la diosa Razón o la Sabiduría) domina sobre el conjunto espacial del palacio y el poder está en sus manos como diosa de la suerte. Por más que intentemos racionalizar el poder, siempre se nos escapan sus arcanos y dependemos de la voluntad de una diosa que hace girar la rueda de los acontecimientos provocando la caída, la muerte y la desgracia.

b) La Fortuna simboliza precisamente ese cambio constante de los acontecimientos en los campos del poder político o militar y también en la esfera privada de la vida individual o de la vida de los monarcas. No deja de ser significativa la muerte prematura de la reina Sophie Charlotte, a quien está dedicado el palacio. La vida y la muerte también están en las manos de la Fortuna.

c) La Fortuna baila una danza permanente sobre la esfera del mundo. Esta esfera significa dos cosas: por un lado, es el símbolo del poder de la Fortuna sobre la redondez de la tierra y, por otro, es el símbolo de la inestabilidad, pues bailar sobre una esfera es un ejercicio difícil que acabará en una caída inevitable. De hecho, la figura aparece con un solo pie sobre la esfera mientras mantiene el

otro en alto en ese paso de baile que irremediablemente provocará su caída.

d) La Fortuna es una veleta que cambia de dirección con el viento de la historia.

e) Lleva en la mano una vela de barco, ya que, desde una tradición medieval, la Fortuna era el nombre de los vientos marinos que producían las tormentas y el consiguiente hundimiento de los barcos de guerra o de las naves mercantes. En la mitología la Fortuna era, al igual que Venus, hija del Océano.

Ilustración I-3. Triunfo de la Fortuna como veleta sobre la cúpula del palacio de Charlottenburg. Foto del autor.

En la Segunda Guerra Mundial el palacio fue bombardeado, sufrió graves daños, la Fortuna fue destruida y los jardines destrozados.

Reconstruido lentamente y por etapas a partir de 1946, muestra hoy de nuevo todo su antiguo esplendor. En los años cincuenta fue colocada en su patio de honor una estatua ecuestre del rey Federico I de Prusia (anteriormente Federico III, Gran Príncipe Elector de Brandeburgo) que lleva en el zócalo una representación de la Fortuna/Ocasión ofreciéndose a la reina para que esta la agarre por los cabellos. Y en las últimas décadas ha sido colocada en los jardines delanteros, enfrente de la llamada «Nueva ala» del palacio, una estatua del rey de Prusia Federico II, el Grande. La estatua, copia de la obra de Johann Gottfried Shadow (1764-1850), muestra al gran Federico con los atributos militares, de jurista y protector de la paz. La estatua ha sido colocada delante del ala que él mandó ampliar y en la que tuvo su residencia veraniega hasta que se terminó en Potsdam el palacio de Sanssoussi.

Podemos considerar esta imagen de Federico II de Prusia –en la que aparece subordinado al poder de la Fortuna situada sobre él en un plano muy superior– como una venganza de la diosa, pues siendo un joven príncipe había escrito contra ella dentro del espíritu ilustrado del siglo de las luces en su comentario crítico sobre El Príncipe de Maquiavelo. El príncipe Federico realiza una crítica ilustrada de la vacuidad de las palabras que solo expresan la ignorancia humana de la esencia de las cosas. En el capítulo XXV de su obra, que corresponde a la crítica del mismo capítulo del libro de Maquiavelo «Cuánto poder tiene la fortuna en los asuntos humanos y cómo hay que enfrentarse a ella», leemos lo siguiente:

La fortuna y el azar son palabras vacías de sentido que han sido alumbradas por las mentes de los poetas, y que, según parece, deben su origen a esa profunda ignorancia en que se halla estancado el mundo cuando daba nombres vagos a efectos cuyas causas les resultaban desconocidas.

Eso que vulgarmente se denomina la fortuna de César no significa en realidad sino el cúmulo de coyunturas gracias a las cuales este vio favorecida su ambición. De igual manera, el infortunio de Catón no denota sino las inopinadas desgracias que se cebaron en él, esos contratiempos cuyos efectos respondían tan súbitamente a las causas como para que su prudencia no pudiese preverlas ni

contrarrestarlas[4].

Ilustración I-4. Federico II bajo la mirada de la Fortuna. Foto del autor.

El futuro rey Federico II aconseja al gobernante un profundo conocimiento del mundo y una gran prudencia. Pero esto no basta, ya que para cautivar a la Fortuna debe aprender además la difícil tarea de plegar su propio temperamento a las coyunturas históricas, siendo intrépido o circunspecto según lo requieran las circunstancias, adaptándose a estas como un camaleón cambia sus colores. Solo así, puede adaptarse a los difíciles tiempos y llevar a buen puerto la nave del estado, como un piloto que despliega las velas cuando el viento le resulta favorable o las recoge en medio de la tormenta, dejándose llevar por ella para vencerla.

Las autoridades de Berlín acertaron al tomar la decisión de ubicar aquí la estatua de Federico el Grande porque él había ordenado construir el ala nueva del palacio justo a sus espaldas, pero posiblemente desconocían las conflictivas relaciones del príncipe con la Fortuna. Y de hecho, en una especie de justicia poética, le han subordinado simbólicamente al poder de la diosa del cambio al situarlo bajo su mirada vigilante.

Dejemos ahora por un momento el exterior del palacio, donde domina la Fortuna, y vayamos al interior, donde nos encontramos con el predominio de los ángeles, de manera especial en la capilla. La victoria de la Fortuna en el exterior es compensada con los ángeles que conquistan el espacio religioso y político interior. Toda la capilla es una explosión de ángeles: innumerables angelotes con símbolos de la victoria, ángeles en el techo que sujetan una leyenda sobre la piedad del rey Federico I sobre la que aparece una corona y, especialmente, dos ángeles que hacen sonar sendas trompetas de la fama al tiempo que sujetan la corona de la monarquía y la hacen descender del cielo a la tierra. Son ángeles de la decoración barroca que se mantienen milagrosamente en el aire mientras nos muestran la relación entre el poder religioso y el poder político, entre el poder de Dios y el de los reyes, de la alianza entre el Altar y el Trono. Otros ángeles revelan el símbolo del águila, símbolo del evangelio de san Juan y también de la dinastía de los Hohenzollern. Los ángeles aparecen como mediadores entre Dios y la monarquía de origen divino en esa especial forma de «teología política» reformada de los Hohenzollern: por ello son los ángeles quienes portan la corona y la bajan del cielo a la tierra como mensajeros de la divinidad. Parafraseando a Carl Schmitt cabría decir que no solo

todos los conceptos políticos tienen un origen religioso, sino también todas las imágenes del poder: desde luego la Fortuna tiene su origen en el panteón griego o romano y los ángeles en las tradiciones teológicas hebreas y cristianas, sean estas últimas católicas o herederas de la reforma protestante.

Por otro lado, no está de más recordar aquí que Walter Benjamin, en las páginas finales de su libro sobre el Trauerspiel, se refiere a que el estilo barroco, a partir de la Contrarreforma, y especialmente del Concilio de Trento, intenta dar expresión artística a la idea aristotélica del milagro, de lo que causa maravilla o asombro, por medio de los ángeles que dominan la arquitectura y sobre todo la decoración interior de los edificios:

Consiste en suscitar la impresión de fuerzas sobrenaturales, precisamente en las zonas altas, mediante volúmenes que se proyectan vigorosamente y parecen sostenerse a sí mismos, impresión interpretada y acentuada por medio de los ángeles de la decoración escultórica, que están peligrosamente suspendidos en el aire...[5]

Aunque Benjamin habla de las iglesias barrocas de la contrarreforma católica, en el caso de la capilla del palacio de Charlottenburg nos encontramos con una situación similar en la que los ángeles, moviéndose suspendidos en el aire, hacen descender la corona real desde el cielo a la morada de los mortales como ilustración práctica de la teología política reformada que insiste también en el origen divino de la autoridad de los monarcas de la casa Hohenzollern.

Ilustración I-5. Ángeles de la capilla del palacio de Charlottenburg. Detalle de la foto de KlausFrahm/artur en el libro de Rudolf G. Scharmann, Schloss Charlottenburg. Königliches Preussen in Berlin, München, Prestel, 2007, p. 19.

Pero vayamos de nuevo hacia el exterior del palacio de

Charlottenburg, donde en la parte de atrás del edificio, junto al llamado pabellón de Schinkel (un pequeño palacete construido por este arquitecto para el rey prusiano Federico Guillermo III, victorioso en las guerras napoleónicas) y a ambos lados de la avenida que recorre toda la fachada norte separándola de los jardines, encontramos dos diosas Niké o ángeles de la Victoria, obras de Christian Daniel Rauch en conmemoración de la victoria de las tropas prusianas en las guerras napoleónicas. Una de estas imágenes (la conocida como segunda Victoria de Charlottenbeurg) es la misma que aparece en el centro de la plaza de la Belle-Alliance, junto a la puerta de Halle, en Berlín, y también en Praga, delante del Rudolfinum, un edificio cultural al que solía acudir Franz Kafka. A dichas estatuas me referiré más adelante, en los capítulos correspondientes. No deja de ser interesante anotar aquí que el modelo antiguo de la llamada segunda Victoria de Charlottenburg sea la Niké descubierta en Pompeya en 1823, una pequeña escultura de bronce que se encuentra en el Museo de Nápoles, si bien mezclada con los rasgos de Luise, la «Reina-Ángel», convertida en un mito político por su actitud ante Napoleón, su actuación durante la guerra y su muerte prematura, el 19 de julio de 1810, antes de terminar la contienda[6].

Estas imágenes de Rauch aparecen después de la victoria de las tropas prusianas, en coalición con otros ejércitos europeos, sobre las fuerzas de Napoleón en la batalla final de Waterloo (llamada Belle Alliance por los prusianos). El palacio de Charlottenburg se convierte así en un centro del cambio simbólico operado en Prusia desde la preeminencia y triunfo de la diosa Fortuna hasta su decadencia y sustitución por la figura de la diosa griega Niké que, como veremos, será reinterpretada popularmente como un ángel cristiano.

Ilustración I-6. Diosas de la Victoria. Al fondo, la diosa Fortuna sobre la cúpula del palacio de Charlottenburg. Foto del autor.

Hay dos formas diferentes, aunque relacionadas entre sí, en las que la Fortuna encuentra su derrota de manera progresiva a lo largo del siglo XVIII y se expresan en imágenes básicas en el siglo XIX. La primera consiste en la derrota de la Fortuna por la Victoria de las armas, debida a la organización militar, a la burocracia estatal y al desarrollo de las técnicas de la guerra. El triunfo ya no depende de la buena o mala fortuna, sino de la razón política, militar y de la organización social, del buen funcionamiento de la burocracia y de las acertadas decisiones del gobierno de la nación. Esto se expresa simbólicamente en la proliferación de diosas Niké o ángeles de la Victoria en Berlín, y también en otras ciudades alemanas como Múnich o en los grandes monumentos de exaltación nacional como el Befreiungshalle, dedicado a las guerras de liberación contra Napoleón en Kelheim, o el gran templo neogriego de la Walhalla, una reproducción exacta del Partenón, ambos mandados erigir por Luis I de Baviera cerca de Ratisbona y a orillas del Danubio.

Pero la Fortuna es derrotada también por el desarrollo de la Industria y por la idea del progreso indefinido de la nación alemana. Como ejemplo podemos considerar una moneda de 1835 en la que la Industria aparece con la antigua rueda de la Fortuna convertida ahora en rueda del tren del progreso. Otro ejemplo iconográfico lo encontramos en las alegorías que adornan el Reichstag, el edificio políticamente más importante del siglo XIX en Berlín, construido en estilo historicista al gusto de la época entre 1884 y 1894. Entre las numerosas esculturas alegóricas que lo adornan ya no está la Fortuna, sino la «Industria», la «Electricidad», el «Comercio y la Navegación», la «Agricultura» o la «Ganadería», todos emblemas del progreso técnico y económico. O también las alegorías del Derecho o del «Arte de la Política» que simbolizan otra forma de progreso social e histórico. Nada es dejado ya en las manos de la voluble Fortuna y sería inconcebible en el siglo XIX repetir la ocurrencia barroca de ubicar a esta diosa como corona de un edificio público[7].

Ilustración I-7. Detalles de las dos diosas Niké o ángeles de la Victoria de Christian David Rauch en los jardines de Charlottenburg. Fotos del autor.

A lo largo del siglo XVIII y especialmente en el XIX Berlín fue considerada como la «Atenas del Norte». Las estatuas de Atenea como diosa protectora de la ciudad y educadora de la juventud en las técnicas de la guerra y de la creación artística eran frecuentes en el espacio público de la ciudad. La necesidad de empapar el espíritu alemán con la cultura griega fue un tema central de la visión que los alemanes tenían de sí mismos y, por ejemplo, Nietzsche, en la obra que escribió al hilo de los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, establecía la necesidad de ir más allá de Schiller, Goethe y Winckelmann en el intento de «forzar aquella puerta mágica que conduce a la montaña mágica helénica», en ese afán de hacer realidad en Alemania el espíritu y la cultura de los griegos. Nietzsche llama a proseguir y superar el intento de Schiller y

Goethe para no desesperar completamente del espíritu alemán, penetrando el núcleo del ser helénico y estableciendo una duradera alianza amorosa entre la cultura alemana y la griega[8]. La única esperanza para la cultura alemana es la renovación por la magia de fuego de la música trágica. Y Nietzsche culmina afirmando la necesidad de que la magia dionisíaca toque ese desierto infértil en que se ha convertido la fatigada cultura alemana. Y describe esta transformación como un viento huracanado que a mí siempre me ha parecido que guarda una cierta semejanza con la tempestad que impide mover las alas al Angelus Novus de Walter Benjamin, empujándole hacia el futuro:

Un viento huracanado coge todas las cosas inertes, podridas, quebradas, atrofiadas, las envuelve, formando un remolino en una roja nube de polvo y se las lleva cual un buitre a los aires. Perplejas buscan lo desaparecido nuestras miradas: pues lo que ellas ven ha ascendido como desde un foso hasta una luz de oro, tan pleno y verde, tan exuberantemente vivo, tan nostálgicamente inconmensurable[9].

Cabe recordar también que el propio Walter Benjamin interpreta su infancia a través de la conexión con el mundo griego, dos paraísos perdidos que se reclaman mutuamente. En el libro en que recoge escenas de sus recuerdos de infancia podemos leer cómo la mitología griega se encarna en el jardín de su niñez (el Tiergarten) y el antiguo oeste de Berlín se transforma en el occidente de la antigüedad griega:

Bajo este signo, el antiguo Oeste se hizo el Occidente de la antigüedad, de donde les viene a los navegantes el céfiro que hace remontar lentamente por el Landwehrkanal su barca con las manzanas de las Hespérides, para tomar puerto en la pasarela de Heracles. Y una vez más, como en mi infancia, Hidra y el león de Nemea tuvieron su lugar en los solitarios alrededores de la glorieta del Grosser Stern[10].

Benjamin mezcla en sus recuerdos elementos reales presentes en Berlín con elementos de la mitología griega: estatuas de Hidra y del león de Nemea existían en su parque preferido, la pasarela de Heracles o de Hércules cruzaba el canal que delimitaba la línea de defensa terrestre de Berlín (Landwehrkanal) en el siglo XVIII y que hoy transcurre por el centro de la ciudad. La glorieta de la Grosser Stern o Gran Estrella también existía y se encontraba en medio de la parte más boscosa y menos transitada entonces del Tiergarten. Sin embargo, las manzanas de las Hespérides y el céfiro que impulsa la barca son introducidos por Benjamin y no desentonan en este contexto de la época que pretendía helenizar la ciudad. Un trabajo añadido a los diez primeros de Heracles fue precisamente robar las manzanas del huerto de Hera, las doradas manzanas de las Hespérides que otorgaban la inmortalidad. Tal vez un deseo inconsciente conduce a Benjamin al intento de eternizar su propia infancia a través del recuerdo y de la reinterpretación del pasado en clave de los mitos griegos.

Por tanto, incluso para Benjamin se podría definir Berlín como la «Atenas del Norte». En este contexto de interpretación de lo alemán como una revitalización del espíritu griego parece lógico el hecho de que las victorias militares de los ejércitos prusianos fueran atribuidas simbólicamente a Atenea o a Niké, la diosa griega de la Victoria que, en la percepción popular, se convierte en un ángel de la tradición cristiana.

Hay tres momentos importantes en la aparición de las figuras de Niké o el ángel de la Victoria en el ámbito público de la ciudad de Berlín (y de otras poblaciones alemanas): en primer lugar, la celebración del triunfo sobre Napoleón y los ejércitos franceses en 1815 da lugar al monumento de Viktoria Park (el Parque de la Victoria, origen del actual barrio de Kreuzberg), la transformación del ángel de la paz que guiaba la cuadriga de la puerta de Brandenburgo en un ángel de la Victoria y la erección de otro monumento con ángel de la Victoria en el centro de la plaza redonda (rebautizada como plaza de Belle-Aliance, nombre del pueblo en el que fue derrotado Napoleón) junto a la Hallesches Tor, puerta de Berlín por la que había entrado el grueso del ejército

francés al conquistar la ciudad. Además, el triunfo sobre los ejércitos de Napoleón conduce a una transformación urbanística de la ciudad, y concretamente de la gran avenida Unter den Linden, en cuyo inicio el arquitecto Karl Friedrich Schinkel traza un nuevo puente con ocho estatuas de las diosas Atenea o Niké, y construye el nuevo edificio de la Guardia (Neue Wache), frente al cual se erigen las estatuas de los generales prusianos artífices de las victorias militares, obras del genial escultor Rauch. También suya es la gran escultura ecuestre del rey Federico II que cierra el llamado Forum fredericianum, un espacio público dedicado en gran medida a la representación del poder militar de Prusia.

El segundo momento de aparición de los ángeles en Berlín tiene lugar después del aplastamiento de la revolución de 1848 por las tropas del rey. La iconografía política de los vencedores se expresa mediante el monumento a los soldados muertos, honrados por su fidelidad al monarca en la represión de los insurrectos. Y también surgen diversas imágenes del arcángel san Miguel combatiendo la revolución y enviando al infierno a las fuerzas del mal encarnadas en el demonio o ángel caído.

El tercer momento importante se produce después de las tres grandes guerras de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX, que consolidan el poder de Prusia en centroeuropa y la construcción de la unidad alemana bajo su dirección: las victorias sobre Dinamarca en 1864, sobre Austria en 1866 y sobre Francia en 1871. Estas tres victorias, y especialmente el gran triunfo sobre los franceses en la batalla de Sedán, fueron el motivo para la erección del monumento de la llamada «Columna Triunfal» sobre la que aparece una gran figura de Niké o del Ángel de la Victoria y sobre la que escribió Walter Benjamin en el libro que recoge sus recuerdos de la infancia en Berlín, según veremos en el capítulo 3.

Los momentos primero y tercero suponen la victoria sobre ejércitos extranjeros. Por el contrario, el segundo momento es el de la crisis interna de Prusia, la violencia de la revolución de 1848, en la que el enemigo de los militares prusianos no son otros ejércitos exteriores, sino la clase trabajadora, los estudiantes y una parte de la clase media en su revuelta contra el poder de los Hohenzollern.

2. BERLÍN, CIUDAD DE LAS VICTORIAS EN EL SIGLO XIX: DESAPARICIÓN DE LA DIOSA FORTUNA Y ASCENSO DE LA DIOSA NIKÉ

Quiero repetir de nuevo una idea central: resulta importante recalcar que la transición iconográfica de la diosa Fortuna a la diosa Niké implica el paso de una concepción de la política a otra muy diferente. Bajo la imagen de la diosa Fortuna tenemos una idea de la política en la que las circunstancias exteriores e inesperadas imponen los cambios: la Fortuna hunde los barcos, provoca las desgracias naturales o inclina la balanza hacia uno de los ejércitos contendientes en la batalla. Bajo la imagen de la diosa Victoria nos encontramos con una perspectiva de completa seguridad en las propias fuerzas de la nación que producen el progreso de la economía, de la industrialización o de la organización burocrática del ejército y de la sociedad. De esta manera, dichas fuerzas impulsarán la marcha de la historia hacia adelante en una victoria permanente sobre otros pueblos y, especialmente, sobre Francia en el caso de la nación alemana. Paso, pues, de la inestabilidad y del cambio repentino e incontrolado en manos de la diosa Fortuna a una situación de progreso permanente en la que se asegura la supremacía de la sociedad alemana y la marcha continuada hacia el futuro, representada por la diosa Niké o diosa de la Victoria. Se trata simbólicamente de un cambio de diosas en el plano político que expresan dos perspectivas completamente diferentes sobre la autoconcepción alemana: el paso de la subordinación a los acontecimientos que se imponen sobre la voluntad propia a una nueva situación en la que prima la idea del control sobre el futuro y la confianza en el progreso. Paso, pues, también de una idea de incertidumbre sobre el futuro a una idea según la cual el futuro pertenece a la nación alemana.

El siglo XVIII marca ya una tendencia importante en esa dirección, como puede comprobarse en las críticas que el todavía príncipe y más tarde rey Federico II, llamado el Grande, realizó acerca de la idea de Fortuna en su comentario crítico de El Príncipe de Maquiavelo, críticas a las que ya me he referido. La tendencia se acentúa a lo largo del siglo XIX con la victoria final en las luchas de

liberación contra las invasiones francesas en 1815, y llega a su culmen con la fundación del II Reich alemán en Versalles, después de una nueva victoria contra Francia en la guerra franco-prusiana de 1870-71. El futuro ya no se deja en manos de la voluntad azarosa y siempre voluble de la diosa Fortuna, sino que es el producto consciente de la organización burocrática, política o económica y, de manera especial, de la fuerza de un ejército bien pertrechado y jerarquizado, capaz de obtener en todas las batallas la corona que la diosa Niké concede a los vencedores.

Como ejemplo de esta subordinación de la diosa Fortuna ante el poder de la diosa Victoria solo quiero presentar algunas escenas del basamento de uno de los generales prusianos de las guerras napoleónicas. En la ilustración I-8, una foto realizada por Hermann Rückwardt en 1881, podemos ver las estatuas de los cinco grandes generales prusianos de las guerras de liberación contra Napoleón. Todas son obras encargadas por los reyes Federico Guillermo III y Federico Guillermo IV al más importante escultor del siglo XIX alemán, Christian David Rauch. Las tres figuras que aparecen a este lado de la famosa avenida Unter den Linden corresponden a los generales Yorck, Blücher y Gneisenau y fueron realizadas en bronce, mientras que las otras dos, Bülow y Scharnhorst, al otro lado de la calle y enmarcando el edificio de la Neue Wache (Nueva Guardia), se esculpieron en mármol de Carrara. La Neue Wache fue edificada por Schinkel a semejanza de un templo griego y albergaba a las compañías de soldados que tenían a su cargo la vigilancia de los edificios oficiales de la zona. En 1931, el gobierno de Prusia convirtió este edificio en un monumento a los muertos de la Primera Guerra Mundial. En su interior se instaló un bloque de granito con una gran corona plateada de ramas de roble, el árbol que simboliza lo alemán. No puedo seguir aquí comentando las sucesivas transformaciones de la Neue Wache durante la época de la extinta República Democrática alemana, ni tampoco después del derrumbe del Muro de Berlín. Baste recordar que Walter Benjamin la vio en su infancia como edificio militar y, después de 1918, como monumento a los soldados caídos en la entonces llamada Gran Guerra.

También puede verse en la fotografía la Zeughaus, el viejo arsenal militar, el edificio barroco más importante de Berlín, hoy

reconvertido en Museo de la Historia alemana, lo cual expresa muy bien –aunque tal vez de forma inconsciente– la gran importancia de la guerra en el acontecer histórico germano. En todo este espacio se respiraba un ambiente fuertemente castrense en el siglo XIX, debido a la presencia constante de los soldados y oficiales, a las ceremonias de los cambios de guardia, a los frecuentes desfiles militares seguidos con entusiasmo por el público, al deambular de personal uniformado y a los símbolos de los edificios o de las estatuas que enmarcan el conjunto.

Ilustración I-8. Estatuas de los cinco grandes generales prusianos de las guerras contra Napoleón. Foto de Hermann Rückwardt, 1881.

Walter Benjamin nunca se refirió a las estatuas, aunque evidentemente las conocía. Los recuerdos de su infancia en Berlín recorren un espacio relativamente limitado de la ciudad, el Tiergarten como parque de sus juegos de niño, las orillas del Landwehrkanal, los barrios burgueses acomodados del antiguo y del nuevo oeste, con alguna incursión fuera de esos límites, como la realizada con sus profesores y condiscípulos para ver la Columna de la Victoria, o con su madre para ir al teatro o de compras en los alrededores de la puerta de Halle. Quien sí nombra las estatuas de los generales prusianos victoriosos es uno de los amigos y colaboradores más importantes de Benjamin, Franz Hessel, quien en

el libro ya citado Paseos por Berlín se refiere a los cinco generales, pero de manera especial a la estatua del general Blücher:

Es difícil deducir de la multitud de informes, imágenes y juicios cómo fue en realidad el viejo Blücher, pero para nosotros su ser está perennemente realizado en esta figura metálica con uniforme empuñando el sable y con el pie puesto sobre el tubo del cañón[11].

Ilustración I-9. A la izquierda, la estatua de Blücher. A la derecha, la diosa Niké/Victoria mostrando en el pedestal el nombre del general

victorioso. Fotos del autor.

El mismo Franz Hessel comenta, si bien refiriéndose a otras estatuas, la necesidad de fijarse en los relieves de los zócalos para comprender bien el conjunto escultórico. Dichos zócalos suelen ser ejemplos de la curiosa y «auténtica mezcla berlinesa de clasicismo y realismo». En el caso del general Blücher, resulta especialmente importante esta extraña conjunción de elementos realistas y figuras alegóricas que nos transportan a un pasado glorioso de cuño grecorromano. Por un lado, diversas escenas realistas componen un friso a lo largo de las cuatro paredes del zócalo de la estatua. En él se pueden ver con todo detalle varios acontecimientos de las guerras de liberación nacional: la llamada a la lucha delante del Ayuntamiento de Breslau, la despedida de los coraceros, la partida de los ulanos y de la infantería, la lucha de los coraceros y de los dragones en el campo de batalla, así como la entrada triunfal y el desfile de los húsares y de la infantería en el centro de París, una vez conquistada la ciudad. También se pueden contemplar otras escenas menos marciales, como muchachas ofreciendo agua a los soldados en la fuente del pueblo, el cuidado de los heridos, la cocina de campaña e incluso algún escarceo amoroso entre una aldeana sentada en su pollino y un oficial. En la ilustración I-10 se muestra el desfile victorioso de la infantería y la caballería por París, con las banderas y las bandas militares típicas de la ocasión[12]. La victoria prusiana alcanza su verdadera celebración con este desfile que tiene como escenario los grandes monumentos de París. Efectivamente, en el fondo del bajorrelieve aparecen las torres de la catedral de Notre-Dame o la columna de la plaza Vendôme, mandada erigir por Napoleón en 1806 para celebrar su gran victoria sobre los ejércitos rusos y austríacos en la batalla de Austerlitz. El friso se completa con otra escena muy importante para los prusianos: la recuperación de la cuadriga de la puerta de Brandenburgo en Berlín que había sido robada por Napoleón para situarla en París como corona del edificio de la Madelaine, consagrado a su fama inmortal. Blücher devolvió la cuadriga desde París a Berlín, donde fue recibida con gran júbilo popular e instalada inmediatamente de nuevo en su lugar original. Por ello, el friso culmina con esta escena del transporte de la cuadriga,

expresando los arduos trabajos de moverla poco a poco para devolverla a su emplazamiento inicial.

Ilustración I-10. Uno de los frisos realistas: a la izquierda, el desfile de las tropas prusianas en París, y a la derecha, el traslado de la cuadriga. Foto del autor.

Estas escenas realistas, que representan la vida cotidiana del ejército en tiempos de guerra, se complementan con las figuras alegóricas que expresan los valores e ideales de la militarizada sociedad prusiana. De ahí que sean tan frecuentes las figuras de la diosa Atenea como protectora de la ciudad y maestra de la juventud en las artes de la guerra, así como de la diosa Niké o diosa de la Victoria.

En las cuatro caras del basamento de la estatua de Blücher encontramos buen número de alegorías: un león dormido como símbolo de la paz y otro despierto como símbolo de la guerra, el escudo de armas del general, la diosa de la Victoria mostrando el nombre de Blücher, Atenea, Némesis, el genio de la Muerte, la personificación de la patria prusiana en la figura de Borussia, dioses fluviales del Katzbach y del Loire, etc.

Ilustración I-11. Blücher recibiendo las armas de manos de Némesis. La diosa Fortuna aparece en el fondo y la diosa Niké, en primer plano, guía al general a la victoria. Foto del autor.

Quisiera destacar dos de estas alegorías. En la primera, Némesis (diosa griega de la venganza justa que siempre alcanza al culpable dondequiera se esconda) otorga al general Blücher la espada vengadora de las afrentas hechas a Prusia por los ejércitos franceses de ocupación durante las guerras napoleónicas. Blücher aparece curiosamente vestido de general romano y no a la griega, como hubiera sido lo normal en la época. En el trasfondo se ve a la diosa Fortuna contemplando la situación con una cornucopia (símbolo de la abundancia de bienes concedidos por ella) y con el gobernalle o timón (símbolo de su poder sobre la dirección de los asuntos políticos de la nave del estado). El timón está prácticamente oculto por el manto del general Blücher y el otro gran atributo de la Fortuna, la rueda es sujetada por un felino, obediente a las órdenes de Némesis. La rueda de la Fortuna ha dejado de girar, su timón desaparece tras un manto y la propia diosa está en un segundo plano, contemplando impotente la escena. Quien consigue protagonismo es la diosa Niké, a la derecha de la imagen, con sus atributos característicos (las grandes alas, la corona y la palma): ella conducirá rápidamente al general prusiano a la victoria contra los

franceses y a la conquista de París. La imagen es muy significativa de la mentalidad de la época: la diosa Fortuna ha pasado al trasfondo, siendo sustituida por la mayor importancia concedida a la diosa de la Victoria, quien ha ganado la partida, ocupando así un puesto de primera línea. La Fortuna se retira a un segundo plano y a partir de esta alegoría desaparece prácticamente de la iconografía pública de la ciudad de Berlín. Y es que la mentalidad política y militar ha cambiado de manera radical: ya no se espera la victoria de la volubilidad de la diosa Fortuna, sino de los propios méritos de organización del ejército y de la estrategia militar. La victoria se debe a Niké, quien otorga la corona del triunfo a quienes primero han desarrollado un largo aprendizaje del uso de las armas bajo la dirección de Atenea y, además, luchan por una causa justa bendecida por Némesis.

En la segunda gran alegoría (ilustración I-12), la Fortuna ya ha desaparecido completamente. En esta escena doble encontramos cuatro Victorias y una Borussia (la personificación latina de Prusia). Arriba a la izquierda, una diosa Niké, apoyando el pie sobre un casco guerrero, coloca la armadura y las armas del general en un árbol con el fin de tenerlas dispuestas para la siguiente guerra. En el centro, vestido de civil y a la romana, Blücher recibe de manos de Borussia la corona de la victoria que acredita sus méritos. A la derecha, Borussia, sentada en un trono de águilas reales, ofrece la corona al general victorioso. En realidad, los rasgos de Borussia son una adaptación a la iconografía berlinesa de las características de Atenea, aunque tal vez sea mejor hablar aquí de Minerva, en este contexto de predominio de lo romano sobre lo griego. Al fondo puede verse una corona y un manto reales sobre el altar de la patria, este con los relieves del águila y del cuerno de la abundancia, fruto de la paz y de las conquistas de la guerra. No deja de resultar curioso que estas alegorías de las victorias del general Blücher representen personajes romanos frente a la tendencia general de considerar a Berlín como la «Atenas del Norte». Posiblemente se trate de apropiarse también de los símbolos del enemigo, ya que Napoleón y los franceses de la época se identificaban más con lo romano que con lo griego. La conquista militar de París se expresa, pues, en la apropiación de los símbolos franceses que, a su vez, idealizan el mundo republicano e imperial de Roma como modelo político.

Ilustración I-12. El general Blücher recibiendo de Borussia (Prusia) la corona de la victoria. Foto del autor.

En la parte inferior del bajorrelieve, una Victoria sentada se dispone a inscribir en el escudo el nombre de Blücher y demás héroes para memoria de la posteridad y ejemplo de los jóvenes. Al mismo tiempo, otras dos Victorias engalanan la escena para la celebración del triunfo. La alegoría sirve como forma de elevar a los mortales al status especial de héroes de la patria en el que tratan de tú a tú con los dioses, o mejor dicho, con las diosas Némesis, Niké o Victoria, Atenea o Minerva y Borussia. Además, vencen sobre la suerte representada por la diosa Fortuna, pasando esta a un segundo plano (ilustración I-11) o desapareciendo completamente de escena (ilustración I-12). Un último relieve del zócalo del general Blücher representa a la diosa Victoria pisando las armas conquistadas a los

franceses para plantar sobre ellas una gran rama de roble, el árbol que simboliza a Prusia, y por extensión a toda Alemania.

La Victoria prusiana no se deja pensar en términos de azar o de suerte ya que no se debe a la Fortuna, sino a la voluntad heroica, a la preparación técnica, a la estrategia militar, a la organización de la burocracia y del ejército, elementos que se personifican en la diosa Atenea (o Minerva, en su versión romana). El azar es derrotado en una sociedad dominada simbólicamente por la conjunción de otras dos diosas: Atenea/Minerva como diosa protectora de la ciudad, de la sabiduría y de la enseñanza de las armas a la juventud, y Niké/Victoria como diosa del triunfo militar. Sin embargo, tal vez podemos poner algo de sordina a esta visión triunfalista de la historia evocando al Angelus Novus de Walter Benjamin que ve en el pasado la acumulación de ruinas y catástrofes desde el punto de vista de los vencidos.

3. DE LA DIOSA NIKÉ AL ÁNGEL DE LA VICTORIA

Ya me he referido anteriormente a una de las razones de la transformación de la Niké griega en un ángel cristiano de la victoria. La misma figura puede ser interpretada de las dos maneras ya que sus elementos simbólicos principales son los mismos: las alas, la corona de laurel y la palma de la victoria. De hecho, las estatuas triunfales eran comprendidas como Niké por los militares, por la aristocracia y por los grupos educados de la población que conocían el mundo del panteón griego y deseaban convertir a Berlín en una «Atenas del Norte». Pero las figuras del panteón griego permanecieron ajenas para las masas populares, que las intentaban traducir a figuras más cercanas y conocidas. En el caso de las estatuas de la diosa Niké resultaba fácil reinterpretarlas como ángeles de la tradición cristiana.

Pero, además, esta reconversión de los símbolos tenía un anclaje histórico porque los ángeles cristianos proceden, iconográficamente hablando, de las representaciones griegas y romanas de la diosa Niké o diosa de la Victoria. Thomas Sternberg, en su análisis de la

aparición de los ángeles en el arte cristiano, ofrece la comparación entre dos imágenes que podemos ver en la siguiente ilustración I-13:

Una pequeña estatuilla de bronce no cristiana del siglo III muestra una Victoria de pie sobre una esfera o bola del mundo y sosteniendo una bandeja redonda sobre sus manos levantadas a lo alto. Muy similares son los ángeles en el mosaico del techo de la iglesia de san Vitale en Rávena, donde cuatro de estas figuras de pie sobre esferas azules sostienen una corona en cuyo centro se representa el cordero de Dios como símbolo de Cristo. Llama la atención que los inconfundibles atributos femeninos de la figura de la Victoria han cambiado. Ella se representa aquí como un varón[13].

Sternberg especula sobre la posibilidad de que el cambio de sexo se deba a que la palabra «Angelus» en latín es masculina. Sin embargo, insiste en que hasta ahora no ha sido suficientemente aclarada la transformación masculina de la Victoria en el arte cristiano. Tal vez habría que analizar también la misoginia tradicional de la Iglesia para encontrar una respuesta: incluso los ángeles son figuras masculinas, a pesar de tener su origen en la diosa-mujer de la Victoria.

Ilustración I-13. A la izquierda, una Victoria romana de mediados del siglo III. A la derecha, un ángel de la iglesia de San Vitale en Rávena de mediados del siglo VI.

Pero en el caso concreto de Alemania las figuras del ángel de la Victoria son femeninas, lo cual hace más fácil la confusión con la diosa Niké. Y esta mezcla de dos tradiciones religiosas, la grecorromana y la cristiana, fue buscada conscientemente en algunos casos, como atestigua, por ejemplo, Hans-Martin Kaulbach refiriéndose al conjunto de la Befreiungshalle en Kelheim, cerca de Regensburg, donde Ludwig Schwandthaller desarrolló a partir de 1843 los esbozos de 34 Victorias como alegorías de los 34 Estados alemanes y que después de su muerte en 1848 fueron realizadas por

sus discípulos:

Schwandthaler creó un nuevo tipo de Victoria sosegada, en parte según antiguos modelos, pero sobre todo también según el Ángel de Bertel Thorvaldsen en la Frauenkirche de Copenhague (después de 1827). El resultado es una consciente mezcla de la antigua Victoria con el Ángel cristiano[14].

Ilustración I-14. Las Victorias entrelazadas del interior del Befreiungshalle en Kelheim. Esculturas de Ludwig Schwanthaler y sus discípulos. Foto BKP, licencia Wikimedia Commons.

Además, debemos tener en cuenta que en Berlín la antigua tradición griega de la diosa Niké se mezcla después de las campañas napoleónicas con el culto a la «Reina-Ángel» Luisa, la esposa del rey prusiano Federico Guillermo III, muerta en 1810 antes de la victoria

final y objeto de un fervor casi religioso por parte de amplios sectores de la población. Desde su muerte fue considerada como una «mártir de la nación» y una víctima de los franceses. El mito de la reina Luisa fue importante en la lucha contra Napoleón y ha pasado por diversas fases de mayor o menor efervescencia, siendo utilizado de manera especial en las épocas álgidas de enfrentamiento con Francia, tanto en la guerra franco-prusiana como en la Primera Guerra Mundial y en la época nazi. Todavía hoy sigue siendo objeto de análisis, como lo demuestra la exposición celebrada en el palacio de Charlottenburg en 2010 en conmemoración de los doscientos años de la muerte. En el catálogo de esta exposición, escribe el historiador Phillip Demandt lo siguiente:

Independientemente de que se considerara a la difunta como un «espíritu protector» o como un «ángel», cada panegírico estaba determinado por la idea de que la muerta continuaba viviendo y actuando. Como «Reina de los corazones», la reina Luisa prolongaba su vida en los corazones y seguía vigilando como «reina de los cielos» sobre el país. Con precaución ya formuló Ribbeck, el predicador de la corte, lo que después debería aprender cada niño de escuela: el corazón de la noble princesa «fue quebrado por la muerte» porque en unos «tiempos tan malos y duros frecuentemente había latido con angustia y temor»[15].

Por otro lado, Herfried Münkler, en su análisis de los mitos políticos germanos, dedica un importante capítulo a la reina Luisa, a quien caracteriza como «Madonna y diosa de la guerra», al tiempo que señala su transformación en mártir política, encarnación de la lucha contra los franceses en las guerras napoleónicas, modelo de virtudes burguesas y no solo aristocráticas, emblema de belleza femenina y Madonna protestante prusiana. Aunque esta mitificación ya había empezado en vida –por obra de muchos pintores, escultores y poetas románticos–, lo cierto es que su temprana muerte a los 34 años de edad contribuyó de manera importante a la creación y difusión de un mito político y militar que se extiende a lo largo del siglo XIX y penetra incluso en el siglo XX. No puedo analizar aquí

más detalladamente los componentes de esta glorificación de la reina Luisa, sino solo señalar algunos elementos: su papel en las guerras de liberación nacional, su encuentro con Napoleón en Tilsit, su entierro en el mausoleo de los jardines de Charlottenburg, la estatua sepulcral obra magistral de Christian David Rauch en que la reina Luisa parece dormir, la creación de la cruz de hierro como máximo galardón militar prusiano en homenaje a la reina muerta, o la visita de su hijo Guillermo I a la tumba el 19 de julio de 1870, justo sesenta años después de la muerte y tras declarar la guerra a Francia, de manera que establecía una cierta continuidad entre el enfrentamiento de su madre con Napoleón I y su propia guerra con el sobrino de este, Napoleón III. Esta escena fue inmortalizada en gran formato en un conocido cuadro del pintor Anton von Werner. Tras la fundación del Segundo Imperio Alemán en 1871 en la sala de los espejos del palacio de Versalles como consecuencia de la victoria germana en la guerra franco-prusiana, comienza otro nuevo capítulo del mito, ahora como madre del Kaiser y también madre salvadora de la patria, «Madonna prusiana» y unificadora de Alemania, ya que sus orígenes familiares en Hessen y Darmstadt sirvieron para reducir la brecha, los resentimientos y los prejuicios entre Prusia y el resto del país[16].

Quisiera recordar que uno de los elementos de la sacralización de la reina Luisa consistió reiteradamente en su transformación en un ángel, y cabría decir en un «Ángel de la Historia alemana». Solo me voy a referir a dos ejemplos de esta metamorfosis, expresadas por un historiador y por un poeta. En efecto, el historiador (y además jurista, filólogo, político en ejercicio y premio Nobel de Literatura) Theodor Mommsen escribió que la reina Luisa «como el Ángel con la espada de fuego» caminaba delante de los generales Blücher y Yorck para protegerlos y señalarles el camino a la victoria[17]. Por su parte, el poeta Theodor Körner escribió un soneto a la escultura realizada por Rauch en que la reina parece no estar muerta sino dormida. El poema comienza con la constatación de que Luisa duerme muy dulcemente y sus tranquilos rasgos respiran todavía las buenas ilusiones de su vida bajo las alas de un ligero sueño. Pero este descanso será roto por la lucha del pueblo dirigida por Dios. Así se debe conseguir la salvación de la patria y que los nietos puedan vivir en libertad. Y concluye con un llamamiento a la reina para que despierte y encabece la lucha de liberación nacional:

Llegue entonces el día de la libertad y la venganza:

Llama entonces a tu pueblo, despierta entonces, mujer alemana,

¡Un buen Ángel para una buena causa![18]

Décadas más tarde, en la transición del siglo XIX al XX, cuando Walter Benjamin y sus amigos de infancia jugaban en los jardines del Tiergarten en Berlín, en los alrededores del monumento a la reina Luisa, todavía resonaban ecos de los poemas que cantaban las virtudes de la Reina-Ángel. Benjamin ha descrito con nostalgia los alrededores de las estatuas de la reina Luisa y de su marido Federico Guillermo III y el camino que desde su casa llevaba hasta ese rincón del parque que era su lugar preferido. Atravesando el antiguo canal de la línea de defensa (Landwehrkanal), bien por el puente ancho de Bendler (Crónica de Berlín), bien por el puente peatonal de Hércules (Infancia en Berlín hacia 1900), llegaba con su niñera al entorno de las estatuas de los reyes, unas estatuas que en su mente infantil parecían cobrar vida:

Pero al final de la Bendlerstrasse ya se abría el laberinto, al que no le faltaba su Ariadna; el laberinto en torno a Federico Guillermo III y a la reina Luisa, que sobre sus pedestales estilo imperio decorados con relieves, en medio de parterres de flores, parecían tratar de salir de allí y estar petrificados por los trazos mágicos que un pequeño canal escribía en la arena[19].

El Tiergarten no es solo el parque de los juegos infantiles de Benjamin, sino que representa para él la felicidad perdida y añorada, el sueño de un paraíso olvidado que resulta necesario recordar y traer de nuevo a la memoria, rompiendo «la semilla del silencio» que ha caído sobre él. El laberinto señalado por Benjamin se refiere al laberinto de los caminos del parque, y su Ariadna

particular era su compañera de juegos infantiles, Luisa von Landau, que vivía enfrente del Tiergarten, muerta prematuramente y de la que él aprendió por vez primera lo que solo más tarde comprendería bajo la palabra «Amor».

Ya me he referido al comienzo de este capítulo a los ángeles como mensajeros de Dios que bajan del cielo a la tierra la corona de la monarquía para expresar la vieja idea de la teología política del origen divino de la autoridad de los reyes. En el caso de la monarquía prusiana, los ángeles son también el consuelo de las desgracias que afligen a los mortales, y especialmente a los monarcas. Por ello aparecen dominando el ámbito de lo privado en los palacios, como podemos ver en la descripción que hizo Theodor Fontane del palacete de Paretz en sus paseos por la Marca de Brandenburgo[20]. Paretz se convirtió en un lugar de recuerdo porque había sido uno de los lugares más queridos por la reina Luisa. Casi al tiempo en que esta era enterrada en la gruta del parque de Charlottenburg, se puso en la pared del Tempel de Paretz la inscripción «¡Acuérdate de los difuntos!», haciendo del lugar un sitio de memoria y de culto de la familia real. En el lugar en que la reina había descansado tantas veces en su regreso a casa, se erigió un ángel de la Paz con la rama de palma y la corona de laurel. Y en la iglesia del pueblo, muy cerca del palacete (que parecía más bien una hacienda rural burguesa), se introdujeron varios cambios decorativos. Entre ellos, un cuadro de Schumann sobre el entierro de Cristo y que en aquella época trágica recordaba a los caídos de las guerras de liberación. Sobre el cadáver de Jesús lloraban desconsoladamente unos ángeles con expresión y rasgos humanos. Y en el sitio reservado a los reyes dentro de la iglesia se instaló un relieve de Johann Gottfried Schadow titulado «La apoteosis de la reina Luisa», una obra que no merece ningún respeto a Theodor Fontane, a pesar de reconocer el gran valor de Schadow como escultor. Fontane critica abiertamente la mezcla de símbolos cristianos y paganos que la hacen casi incomprensible y que confunde el plano de la religión con la política, como ocurría en los tiempos de Federico el Grande. Benjamin apreciaba la obra literaria de Fontane, y especialmente este libro de sus paseos por la Marca de Brandenburgo, y así lo hace saber de manera explícita en una de sus conferencias en la radio, en la que afirma que dicho libro no trata solo de descripción de paisajes o de palacios, sino también

cuenta historias, anécdotas, antiguos documentos y retratos de personajes curiosos que ayudan a entender la región[21].

Otro elemento que contribuye a unificar las figuras de la Victoria y el Ángel es la representación del victorioso arcángel san Miguel y su utilización política en la época de las guerras napoleónicas para simbolizar la lucha entre el Bien y el Mal, entre las fuerzas prusianas y las francesas. En la tradición judeocristiana, el arcángel san Miguel ha tenido cuatro funciones a su cargo: en primer lugar, es el ángel de la Victoria que encabezó la lucha de las legiones angélicas contra Luzbel y los demonios rebeldes a Dios, y su nombre corresponde al grito de guerra «¿Quién como Dios?»; en segundo lugar, hereda la función de Psychopompos («guía de las almas»), que en la mitología griega/romana correspondía a Hermes/ Mercurio; en tercer lugar, es el responsable en el Juicio Final de pesar las almas en la balanza para separar a los buenos de los malos, conduciendo a los primeros al cielo y a los otros al infierno. Y por último, en el Antiguo Testamento es protector del pueblo de Israel, más tarde protector de la Iglesia y, también especialmente, de los alemanes desde la época del Sacro Imperio Romano-Germánico[22]. Claro que igualmente fue un símbolo nacional para los franceses, como lo demuestra la importancia del Mont Saint-Michel, aunque nunca llegó a ser declarado patrono de Francia.

En Berlín y su región hay al menos dos iglesias consagradas al arcángel san Miguel. Según señala Christine Goetz, la primera de ellas, en Berlin- Mitte, fue construida por August Soller desde 1851 a 1861 y destruida en 1945. En la parte más elevada de la fachada, ya sobre el vierteaguas del tejado, tenía una escultura del arcángel diseñada por August Kiss en 1861. San Miguel aparecía en una pose típica con las alas extendidas y clavando su lanza con la fuerza de los dos brazos en un dragón que representa a Lucifer. El arcángel lleva en el pecho un águila prusiana coronada, solo visible de cerca, lo cual muestra de nuevo la confusión de planos entre política y religión. La iglesia fue concebida para los soldados católicos de Berlín, de manera que este ángel prusiano de la Victoria adquiere sentido también en dicho contexto. Además, sigue comentando Christine Goetz, esta estatua fue repetida con frecuencia y en diferentes tamaños, desde su primera fundición en 1852 para un monumento triunfal de Prusia en Karlsruhe, donde la estatua del

arcángel san Miguel tenía la misión de legitimar el ejercicio del poder militar prusiano en el estado de Baden[23].

La otra iglesia de san Miguel fue edificada en Berlin-Wannsee en 1926- 27 y constituye el primer templo católico que introduce el movimiento moderno, superando el historicismo de la época guillermina. La puerta es un bajorrelieve de madera creado por Otto Hirzberger en 1927 con rasgos casi expresionistas. Representa al arcángel con la espada de fuego no permitiendo la entrada al mal, en forma de un monstruo con tres cabezas[24].

Pero el edificio más importante en el tema que nos ocupa aquí, la reinterpretación de la diosa Niké como un ángel de la Victoria, es el construido por el gran arquitecto Schinkel en el centro de Berlín, a un centenar de pasos de la avenida Unter den Linden y junto a la Academia de Arquitectura, también obra suya: la iglesia de Friedrichswerder. Edificada entre 1824 y 1830, en ladrillo rojo y estilo neogótico, fue la primera iglesia de este estilo en Berlín, y alberga hoy el Museo de Schinkel. Lo que nos interesa es la profusión de ángeles en las puertas de entrada, varios de ellos ángeles de la Victoria, también los ángeles que decoran el interior y los vitrales y, de manera especial, las figuras de bronce y ladrillo sobre el portal principal. En la ilustración I-15 podemos ver la imagen central del arcángel san Miguel con las alas desplegadas y alanceando al diablo en forma de serpiente a sus pies. Las dos figuras de ángeles de la Victoria ocupan los huecos sobre los arcos ojivales y sostienen sendas coronas de triunfo. En realidad, estas figuras de ángeles son exactamente iguales que otras diosas Niké diseñadas también por Schinkel para celebrar la victoria de su rey Federico Guillermo III sobre las tropas francesas. Si además pensamos que la iglesia se construyó pocos años después de la victoria final sobre Napoleón, la equiparación entre la Niké y el Ángel queda clara: dentro de la teología política de la dinastía Hohenzollern se produce esta fusión entre elementos cristianos y del panteón griego. Además, se trata de una lucha sin cuartel entre el Bien y el Mal. La equiparación entre Prusia y su patrón el arcángel san Miguel, por un lado, y los franceses y el diablo como serpiente, por otro, nos lleva a ver la escena como un antecedente en el siglo XIX de otras guerras contemporáneas del eje del Bien contra el eje del Mal. Nada nuevo bajo el sol de la teología política.

Ilustración I-15. Iglesia de Schinkel con el arcángel san Miguel y dos ángeles de la Victoria. Foto del autor.

Franz Hessel, el amigo y colaborador de Walter Benjamin, alaba el estilo de esta iglesia de Schinkel construida en un «gótico modificado» a finales de los años veinte del siglo XIX, junto al mercado de Werder. Se trata, en su opinión, de una buena obra de estilo prusiano antiguo, con el tono marrón de ladrillo propio de muchas iglesias y estaciones del viejo Berlín. Iglesias que en su arquitectura exhortan más a la «fidelidad y a la probidad» que a la devoción religiosa o a la mística. Y añade un comentario sobre la imagen:

Un estricto arcángel mata sobre la puerta a un dragón que no tiene admitida la entrada y no mira con ojos soñadores a la inmensidad como sus más antiguos primos de madera, piedra y óleo, sino que fija la mirada en su víctima. ¿Lo miran a veces las elegantes compradoras y visitantes de las grandes casas de moda? ¿Encuentran simpático que se concentre tanto en su misión o preferirían que soñara un poco en lo incierto y en lo de aquí abajo?

Por último, cabe destacar la confusión entre ángeles y diosas de la Victoria en los cementerios de los militares de alta graduación en Berlín, de manera especial en el llamado Cementerio de los Inválidos (Invalidenfriedhof). A pesar de que gran cantidad de tumbas fueron destruidas porque el Muro de Berlín pasaba justo por medio del camposanto, todavía son visibles hoy muchas estatuas de ángeles o diosas de la Victoria en la parte que se ha preservado sin cambios. En la ilustración I-16 se muestra una panorámica general del cementerio. Entre los numerosos árboles se hallan las tumbas de generales importantes de los siglos XVIII y XIX acompañados por los ángeles de sus victorias militares que velan su eterno sueño.

Ilustración I-16. Ángeles o diosas de la Victoria en el Cementerio de los Inválidos en Berlín. Foto del autor.

En primer plano, las dos columnas con ángeles de la Victoria corresponden a la tumba familiar del general von Boyen (1771-1848). En segundo plano, a la izquierda, el panteón del león dormido representa a von Scharnhorst, uno de los generales más importantes de las guerras de liberación nacional, nacido, en 1775, cerca de Hannover, y muerto en Praga, en 1813, de manera que no llegó a ver el final de la contienda. En el friso debajo del león se pueden ver diversas escenas en las que aparece una Victoria luchando a caballo y otra entregando la corona de triunfo al general von Scharnhorst. En otra tumba, al fondo de la fotografía, bajo un baldaquino con cuatro águilas prusianas coronadas, acompaña la Victoria a Job Wilhelm von Witzleben (1783-1837), general y ministro de la guerra con Federico Guillermo III. Un poco más lejos, bajo la inscripción Mit ihm auch ich («Con él yo también»), se encuentra un san Miguel en lucha eterna con el dragón del Mal, correspondiente a la equiparación entre el arcángel y el general Julius von Gross, llamado von Schwarzhoff (1850-1901) y que fue la máxima autoridad militar en el este de Asia bajo el mandato de Guillermo I. Por tanto, la tradición de identificar la Victoria, el Ángel y los mandos militares todavía continúa viva a comienzos del siglo XX. Volvamos la vista al siglo XVIII para terminar el elenco de ejemplos con la tumba de Hans Carl von Winterfeld, teniente general y amigo personal de Federico el Grande: una Victoria (¿diosa o ángel?) triste y desarmada por el dolor de la pérdida mira una inscripción escrita por el rey en que revela su amistad: «… pero un Winterfeld no lo encontraré jamás de nuevo».

Notas al pie

[1] José M. González García, La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política, Madrid, A. Machado Libros, 2006.

[2] Franz Hessel: Paseos por Berlín, Madrid, Tecnos, 1997, p. 113. Esta edición recoge también la reseña del libro hecha por Walter Benjamin bajo el título «El retorno del flâneur», pp. 215-219.

[3] Cfr. Margarete Kühn, «Antikenverständnis am Berliner Hof von Kurfürst Joachim II. bis zu König Friedrich dem Grossen», en Willmuth Arenhövel (Hrsg.), Berlin und die Antike. Katalog, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut und Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1979, p. 30. Se trata del catálogo de la exposición celebrada en 1979 en el palacio de Charlottenburg de Berlín.

[4] Federico II de Prusia, Antimaquiavelo o Refutación del Príncipe de Maquiavelo, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1995, p. 170. La obra fue editada por Voltaire en 1740.

[5] Walter Benjamin, El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990, pp. 232-233. Benjamin cita estas palabras del libro de Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Alterstums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, vol. I, Mittelalter, Renaissance, Barock, Leipzig, Dieterich, 1914, p. 193.

[6] Cfr. Jutta von Simson, «Die Berliner Säulenmonumente», en Willmuth Arenhövel (Hrsg.), Berlin und die Antike, ed. cit., pp. 204-208. Sobre la Niké de Pompeya como modelo de la antigüedad para los monumentos alemanes a la Victoria en el siglo XIX puede verse también Ursula Vedder, «Nike, Victoria und Palladion. Inhaltliche und formale Vorbilder der Antike für den Münchner Friedensengel», en Norbert Götz, (ed.), Friedensengel. Bausteine zum Verständnis eines Denkmals der Prinzregentenzeit, München, Münchener Stadtmuseum / Edition Minerva, 1999, pp. 16-43.

[7] Ver la descripción del edificio del Reichstag en Paul Wietzorek, Das historische Berlin. Bilder erzählen, Petersberg, Michael Imhof, 2006, pp. 173-179.

[8] Véase de manera especial el capítulo 20 de Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza, 1973, pp. 161-164.

[9] Ibidem, p. 164.

[10] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 36.

[11] Franz Hessel, Paseos por Berlín, op. cit., p. 97.

[12] Véase la descripción realizada por Paul Wietzorek, Das historische Berlin. Bilder erzählen, ed. cit., 2006, pp. 140-144.

[13] Thomas Sternberg, «Wie sieht ein Engel aus? Das Engelbild in der Geschichte der Kunst», en Herbert Vorgrimler, Ursula Bernauer y Thomas Sternberg (eds.), Engel. Erfahrungen göttlicher Nähe, Freiburg, Herder, 2001, p. 27. Desde un punto de vista diferente, también Sigrid Weigel reconoce que la diosa Niké es un precedente iconográfico de la figura del ángel cristiano. Cfr. Sigrid Weigel, «Engel -Reflexionsbilder des In-Erscheinung-Tretens im Austausch zwischen Religion, Kunst und Wissenschaft», capítulo 9 de su libro Grammatologie der Bilder, Frankfurt, Suhrkamp, 2015, especialmente las páginas 336-344.

[14] Hans-Martin Kaulbach, «Der Friede auf dem Sockel. Öffentliche Friedensbilder seit 1648», en Norbert Götz (ed.), Friedensengel. Bausteine zum Verständnis eines Denkmals der Prinzregentenzeit, op. cit., p. 86. Véase también Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler, 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern, München, Prestel, 1970, pp. 78-79 y 113.

[15] Philipp Demandt, «Der Mythos der Königin Luise», en el catálogo de la exposición Luise. Leben und Mithos der Königin, celebrada en el palacio de Charlottenburg del 6 de marzo al 30 de mayo de 2010, Berlín, Stiftung Preussischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2010, p. 53. Un estudio más detallado puede verse en el libro del mismo autor Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin

von Preussen, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2003.

[16] Cfr. Herfried Münkler, «Madonna und Kriegsgöttin. Luise und das Eiserne Kreuz», capítulo de su libro Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin, Rowohlt, 2009, pp. 257-273. Véase también el libro de Daniel Schönpflug, Luise von Preussen, Königin der Herzen. Eine Biographie, München, Beck, 2010.

[17] Citado por Herfried Münckler en ibidem, pp. 264-265.

[18] Theodor Körner, «Vor Rauchs Büste der Königin Luise», citado por Herfried Münkler en ibidem, p. 271.

[19] Walter Benjamin, Crónica de Berlín, en la selección de sus Escritos Autobiográficos publicada en Madrid, Alianza, 1996, p. 189.

[20] Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, München, Carl Hanser, 1987, vol. II, pp. 330-337.

[21] Cfr. Walter Benjamin, «Los Paseos por la Marca de Brandemburgo de Fontane», en Walter Benjamin, Radio Benjamin, edición de Lecia Rosenthal, Madrid, Akal, 2014, pp. 103-111.

[22] Cfr. Heinrich Krauss, Kleines Lexikon der Engel. Von Ariel bis Zebaoth, München, Beck, 2004, pp. 119-121. Sobre el papel del arcángel Miguel en la iconografía política como compañero de Germania (la personificación de Alemania) puede verse el libro de Monica Wagner, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentliche Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Tübingen, 1989, pp. 96-99.

[23] Cfr. Christine Goetz, Berlins verborgene Engel, Berlin, Morus, 2004, pp. 12-13.

[24] Cfr. ibidem, pp. 16-17.

[25] Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., p. 72.

Capítulo II

«Flanear» por Berlín con Walter Benjamin en busca del ángel perdido

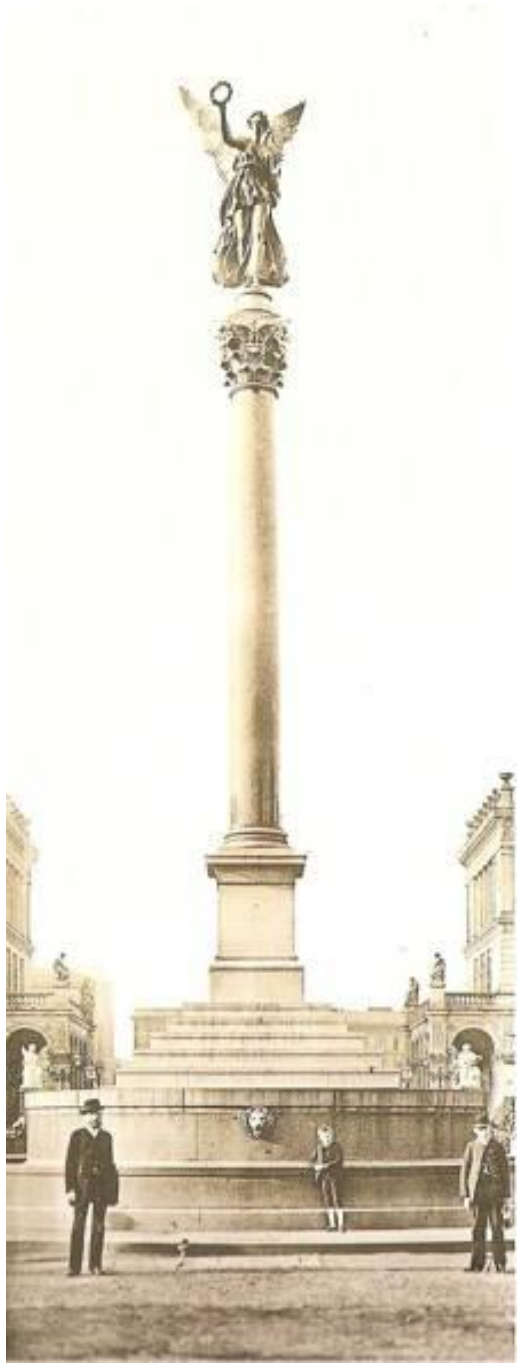


Ilustración II-1. Diosa Victoria (Rauch) sobre la Columna de la Paz (Cantian) en la plaza Belle Alliance de Berlín. Fotografía anónima en torno a 1900.

Quisiera comenzar este capítulo recordando la amistad entre Walter Benjamin y Franz Hessel, su colaboración de largos años en la traducción de Marcel Proust, sus intereses comunes por la búsqueda del tiempo perdido y por la ciudad, esa ciudad que deja de ser ajena, a pesar de su cambio constante, y se convierte en algo de nosotros, en nuestra propia vida. Los dos compartieron su amor de manera especial por las dos ciudades que marcaron de manera indeleble sus experiencias. «El retorno del flâneur» es el título que Benjamin dio a su reseña del libro de Hessel, Spazieren in Berlin, también publicado en otras ediciones como Ein Flâneur in Berlin, y traducido al castellano como Paseos por Berlín. Hessel comienza su libro con el capítulo titulado «El sospechoso», en el que relata las dificultades que él mismo se encuentra al pasear por su ciudad natal:

Caminar despacio por las calles llenas de gente es un placer singular. Uno se ve envuelto por la celeridad de los otros, es como poder darse un baño durante un incendio. Pero mis queridos paisanos berlineses me dificultan hacerlo, incluso aunque uno se aparte amablemente de su camino. Siempre recibo miradas de desconfianza cuando intento «flanear» por entre los ocupados transeúntes. Me da la impresión de que me toman por un carterista[1].

Benjamin rescata esta «filosofía del flâneur» expresada por Hessel en la imagen de un individuo que no es el paseante filosófico, sino alguien que se sitúa en continuidad con aquel «hombre de la multitud» del cuento de Edgar Allan Poe, un individuo que solo se siente a gusto en medio de la muchedumbre. En su breve texto sobre Hessel, afirma Benjamin algo que sirve también para sí mismo: «París, ulterior y madura patria, y Berlín, primera y estricta». Y la diferencia entre el flanear entre las dos ciudades consiste en que en París uno pasa desapercibido, mientras que en Berlín es tomado por sospechoso. Me resulta muy significativo que Benjamin contraponga el famoso lamento de Baudelaire en «El

cisne» sobre la rápida metamorfosis de la ciudad de París con las fórmulas melancólicas de despedida de Hessel sobre los elementos que cambian en la metrópoli berlinesa. Más significativo aún es que Benjamin cite un texto de Hessel referido a las musas de la calle de Magdeburgo que contemplaron durante algún tiempo su propia infancia, pues se encontraban justo al lado de la casa en que nació y «solo vemos lo que nos mira»:

Baudelaire dijo lo más cruel acerca de una ciudad: «que cambia más rápido que el corazón de un hombre». Hessel está lleno de consoladoras fórmulas de despedida para sus habitantes. Ofrece un auténtico manual de la separación. Y a quién no le gustaría despedirse si con sus palabras pudiera penetrar tanto en el corazón de Berlín como lo hace Hessel con sus musas de la calle de Magdeburgo:

«Entretanto han desaparecido. Allí hay unas piedras gastadas que sostienen, si todavía tienen manos, sus bolas y sus lápices. Ellas siguen con sus blancos ojos de piedra nuestro camino y se ha convertido en parte de nosotros el que estas muchachas paganas nos hayan mirado. Solo vemos lo que nos mira. Solo podemos porque no podemos nada».

Nunca se ha comprendido más profundamente la filosofía del flâneur que como lo ha hecho Hessel con estas palabras[2].

Hoy resulta mucho más complicada la despedida ya que la pérdida es mucho mayor debido a la enorme destrucción de esta zona de Berlín en la Segunda Guerra Mundial. Cierto es que el nombre de la calle, Magdeburger Strasse, desapareció antes, al ser cambiado el 5 de junio de 1935 por la denominación actual, Kluckstrasse. Conviene recordar que la entonces llamada Magdeburger Strasse era una de las cuatro calles que bordeaban la Magdeburger Platz, la plaza en cuyo número 4 nació Walter Bendix Schönflies Benjamin, un 15 de julio de 1892. Esa casa tampoco existe ya y ha sido sustituida por un inmueble moderno que contrasta fuertemente con las fachadas típicas del período Gründerzeit de las casas adyacentes.

También es importante recordar que el centro de la plaza estaba ocupado por el edificio de hierro del mercado, inaugurado en 1890, al que Walter Benjamin se refiere en su Infancia en Berlín hacia 1900 en el capítulo llamado «El mercado de la plaza de Magdeburgo». Se trataba de uno de los más importantes mercados cubiertos de los dieciséis que hubo en el Berlín de finales del siglo XIX y comienzos del XX, conocido técnicamente como Markthalle V [3] (ilustración II-2). No deja de ser una ironía del destino que el autor del inacabado Libro de los pasajes naciera justo enfrente de un mercado construido en esa arquitectura de hierro y cristal, que había sido la condición de posibilidad de los pasajes cubiertos de París, símbolo de una época del consumo de mercancías hasta ser sustituidos por los grandes almacenes. En sus recuerdos del mercado de la plaza de Magdeburgo, Benjamin transforma las imágenes de las vendedoras en «sacerdotisas de la venal Ceres», vendedoras de todo tipo de mercancías comestibles que se comunicaban de un puesto a otro y dominaban la situación sobre las compradoras. Benjamin conjetura que era el dios mismo del mercado quien arrojaba la mercancía en el seno de las vendedoras y cohabitaba con ellas mientras dominaban a las filas de amas de casa que se arremolinaban a su alrededor dispuestas a comprar. Y también se imagina a sí mismo flotando, como un nadador agotado hundiéndose cada vez más en la corriente de peces mudos de las compradoras. Estas miran a los arrecifes espinosos en los que se encuentran las «sacerdotisas de Ceres» caracterizadas ahora como «náyades» o ninfas de agua dulce que llevan una vida regalada[4]. Benjamin metamorfosea aquí de nuevo el espacio humano y cotidiano de su infancia berlinesa en un ámbito de aparición de las divinidades grecolatinas, con las que establece una relación muy especial.

Ilustración II-2. Markthalle V, Mercado cubierto de la plaza de Magdeburgo en Berlín. A la izquierda, alzado de la fachada principal (www.wikiwand.com/de/Markthallen_in_Berlin). A la derecha, vista del interior en torno a 1890 (foto de August Lindemann. Licencia Wikimedia Commoms).

También en una de sus charlas radiofónicas para niños se refiere Benjamin al mercado cubierto de la plaza de Magdeburgo, contraponiéndolo con los mercados semanales al aire libre en las calles o plazas de Berlín. Recuerda que en su infancia siempre era una fiesta para él que le llevaran a este mercado de la plaza de Magdeburgo, «donde siempre teníamos calor en invierno y fresco en los días calurosos»[5]. E informa a los niños que le escuchan por la radio de que, ya de adulto, cuando quiere darse un placer especial va a veces entre las cuatro y las cinco de la tarde al mercado cubierto de la Lindenstrasse [6]. Benjamin termina su programa de radio describiendo a un vendedor y su pregón en dialecto berlinés para animar al público a comprar sus varillas de cuellos para camisas, que son «como un ángel salvador para el mundo entero»[7], absolutamente necesarias para todo aquel que quiera ofrecer buena presencia y hacer carrera. De nuevo, la obsesión del ángel, esta vez ligado con el discurso comercial del vendedor ambulante.

Volvamos, pues, otra vez a la figura del ángel. En la iconografía política de Berlín, como ya he dicho en el capítulo anterior, el siglo XIX representa la derrota de la Fortuna, su reemplazo por el glorioso ascenso de la diosa Niké y la transformación de esta en el ángel de la Victoria. Así, Berlín se convierte en una «ciudad de los ángeles», y en este contexto hay que entender las reflexiones de Benjamin sobre su infancia y sobre la figura del Ángel de la Historia. La derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial marca el paso del ángel de la Victoria a un segundo plano, pero cabe señalar también que la reaparición de los ángeles en el cine de Wim Wenders conecta de nuevo con esa antigua tradición. Sus películas El cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, 1987) y Tan lejos, tan cerca (In weiter Ferne, so nah!, 1993) representan una nueva visión del tema del ángel y cabría hablar del ángel sobre el ángel, ya que uno de los sitios predilectos que los ángeles Cassiel (Otto Sander) y Damiel (Bruno Ganz) usan como atalaya para contemplar la ciudad y comprender las penas o alegrías de sus habitantes es precisamente el ángel de la Columna de la Victoria, la Siegessäule, convertido en uno de los más importantes símbolos de Berlín. Volveré sobre este tema en el capítulo siguiente.

Durante varios meses he paseado por Berlín, cámara en ristre, a la búsqueda de los ángeles perdidos, intentando recuperar la ciudad con los ojos de Benjamin. Y mi interés no han sido tanto los ángeles de las iglesias, sino más bien la diosa Niké o el ángel de la Victoria en el espacio público y político de la ciudad. Claro está que muchos edificios se perdieron para siempre en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos la casa natal de Benjamin en el número 4 de la plaza de Magdeburgo o la siguiente vivienda de la familia en la Kurfürstenstrasse, 154. La guerra sí respetó la vivienda familiar de la calle Carmerstrasse, 3, junto a la Savignyplatz y al colegio al que asistió durante varios años, y también la casa de Nettelbeckstrasse, 24. Por último, asimismo, fue destruida la última de las casas de los padres de Benjamin, en la Delbrückstrasse, 23. La familia fue cambiando sucesivamente de vivienda, siempre en los barrios burgueses y acomodados del oeste de Berlín, marchándose cada vez un poco más lejos del centro hasta terminar en Grunewald, un barrio elegante fuera de los límites de la ciudad de entonces y hoy incorporado a ella. Otros escenarios del Berlín benjaminiano también han desaparecido, por lo que la tarea de buscar los ángeles perdidos se ha vuelto complicada, pero con todo, muchos siguen estando visibles hoy.

En mis paseos por Berlín a la búsqueda del ángel perdido he recordado con frecuencia el texto de Benjamin sobre la «Caza de mariposas», en el que describe su colección, cuyos mejores ejemplares habían sido capturados durante los meses de verano en que la familia se instalaba cerca de Potsdam, en el Brauhausberg. Aunque Benjamin no lo menciona, resulta bastante obvio que la mariposa puede ser una figura del Angelus Novus. Ambos son seres alados de vida efímera, brotan de repente, cantan por un instante las alabanzas de su Creador y desaparecen de inmediato. También son claras las diferencias, pues la colección de mariposas de Benjamin es imposible hacerla con los Ángeles Nuevos. En sus recuerdos de infancia, describe su cacería de mariposas y cómo el «espíritu de la condenada a muerte pasaba a formar parte del cazador»:

Entonces empezaba a dominarnos la antigua ley de cazadores:

Cuanto más me asimilaba al animal en todo su ser, cuanto más me convertía interiormente en mariposa, tanto más adoptaba esta en toda su conducta las facetas de la resolución humana, y parecía, finalmente, que su captura fuera el premio con el que únicamente podía recuperar mi existencia humana[8].

De manera similar a la vitrina de las mariposas colgada en la pared de su cuarto cuando era niño, la acuarela de Paul Klee Angelus Novus acompañó la vida adulta de Benjamin a lo largo de muchos años en las diferentes habitaciones de hotel y casas en las que vivió. Pero pasemos de la caza de mariposas en el campo a la búsqueda de ángeles en Berlín. A continuación solo voy a mostrar algunos ejemplos de la profusión de ángeles en la decoración de las viviendas burguesas de la época de la Gründerzeit, es decir, de los años que van de la guerra franco-prusiana (1870-71) hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914 y que se corresponden con el gran desarrollo urbanístico de Berlín y su industrialización acelerada. El primer ejemplo es del portal de una vivienda en la Steinplatz (ilustración II-3).

Ilustración II-3. Ángeles en el portal de Steinplatz, 1, en Berlín. Foto del autor.

Aunque no se refiere Benjamin a este portal justo al lado de su casa familiar de Carmerstrasse, 3, donde vivió durante casi todos los años escolares entre 1901 y 1912, bien podría servir también de ejemplo de los ángeles guardianes del portal que fueron sus preferidos. En su evocación del Tiergarten, el parque de sus juegos y de sus primeros recuerdos, escribe Benjamin acerca de su regreso treinta años más tarde a los escenarios de su infancia berlinesa y se refiere a las figuras que guardaban el umbral de las villas de los alrededores, al igual que en tantas casas del Berlín burgués de comienzos del siglo XX:

De las cariátides, atlantes, angelotes y pomonas que me miraron entonces, preferí aquellos del linaje de los guardianes del umbral cubiertos de polvo, que protegen el paso a la vida o al hogar. Pues ellos entendían de la espera. Y les importaba poco aguardar a un extraño, el retorno de los antiguos dioses o al niño que hacía treinta años pasaba a hurtadillas con su mochila delante de sus pies[9].

Otra vez nos encontramos con un texto de Benjamin en el que recuerda la ornamentación de las casas burguesas de su infancia, en las que vuelven a aparecer figuras de la mitología griega (las cariátides y atlantes que sujetan portales, balcones o cornisas), de la mitología romana (Pomona era la diosa de la fruta, también de uso corriente en la ornamentación urbana) y con los angelotes cristianos. En la misma plaza – Steinplatz – se encuentra un edificio oficial, la Universidad de las Artes, en cuya fachada y encima de una leyenda sobre la necesidad de instruir a la juventud en las artes podemos ver la siguiente representación de un ángel de la Victoria con los atributos de la palma y la rama de olivo. También Benjamin tuvo que contemplar de niño necesariamente esta figura de la

ilustración II-4.

Ilustración II-4. El ángel educador de la juventud. Universität der Künste, Berlín. Foto del autor.

En el tercer ejemplo, en lo alto de un edificio y en el chaflán entre dos calles, dos angelotes muestran el año de construcción, en transposición de las figuras religiosas en que señalan un símbolo cristiano en el centro o de las figuras político-religiosas en que los ángeles revelan el emblema de un obispo o el escudo de armas de un aristócrata. Aquí los ángeles no guardan el umbral de entrada, sino que exhiben orgullosos sobre la ventana más alta la fecha para conocimiento de los vecinos, paseantes de ayer, de hoy y de todas las generaciones venideras. Y casi puede ser interpretado como el escudo de armas del arquitecto del edificio (ilustración II-5).

Ilustración II-5. Dos ángeles con la fecha del edificio. Foto del autor.

Además de la Victoria, era frecuente la presencia en el espacio público de la diosa Atenea como protectora de la ciudad de Berlín. En la ilustración II-6 podemos ver una Atenea repetida sistemáticamente en la fachada de un edificio de viviendas de finales del siglo XIX, también muy cerca de la casa familiar de Benjamin en la ya citada Carmerstrasse. Atenea protege a los ciudadanos –o a los habitantes de una casa– y lleva sobre su pecho la cabeza de la Gorgona, como forma de amedrentar a los enemigos. Las funciones guerreras de Atenea como protectora de la ciudad, maestra en el arte de la guerra, defensora de los soldados, otorgadora de las armas y de la victoria militar predominan con mucho en el ámbito público de Berlín sobre otras funciones como la de diosa de la Sabiduría, maestra de las artes y también protectora de las hilanderas y del oficio de tejer. Aun así, puede verse una muestra de Atenea protegiendo a las artes en el Museo de Schinkel y como diosa de los tejedores en el monumento ecuestre a Federico el Grande en Unter den Linden. En una sociedad militarista como la

prusiana, es lógico que los aspectos masculinos de la diosa de la guerra predominen sobre los elementos femeninos como divinidad del hilado, de la rueca y del telar. Y Franz Hessel, en sus Paseos por Berlín, acaba llamando Atenea a la hipotética joven berlinesa de Dahlem que le conduce en coche a través del sur y del extrarradio de Berlín, se refiere a ella como «nuestra Atenea», y lo explica de la manera siguiente: «creo que Atenea es mucho más diosa protectora de las jóvenes berlinesas que Diana o Venus»[10].

Ilustración II-6. Atenea en la fachada de un edificio en la Uhlandstrasse. Foto del autor.

Un segundo ejemplo de la iconografía de Atenea lo encontramos en las efigies que aparecen en los capiteles de las columnas de las diosas Niké de Rauch en los jardines del palacio de Charlottenburg (ilustración II-7). De esta manera podemos interpretar que Atenea está siempre en la base de la Victoria.

Ilustración II-7. Una de las cabezas de Atenea entre los adornos florales de las columnas de Niké en los jardines del palacio de Charlottenburg. Foto del autor.

Más explícita todavía resulta en este sentido la colaboración entre Atenea y Niké en el gran friso de la Gigantomaquia del Altar del Templo de Pérgamo, en el famoso Museo de Pérgamo en Berlín. Una de las escenas centrales muestra precisamente a la diosa Atenea en su lucha contra los gigantes al tiempo que es coronada en triunfo por la diosa Niké (ilustración II-8). En la mitología griega, los gigantes eran hijos de Gea (la Tierra) y Uranos (el Cielo). Berlín se identifica con Pérgamo, que tiene a Atenea como su diosa protectora de la ciudad contra todos los peligros políticos y militares. En esta escena del friso, Atenea levanta al gigante alado Alción, rompiendo el contacto con su madre, la tierra, lo cual le provoca la muerte. Según la leyenda, la inmortalidad del gigante se quebraba al separarlo de su madre, la tierra nutricia. Por ello aparece también en la escena Gea, la Tierra, quien suplica a Atenea por la vida de su hijo. Pero la serpiente de Atenea ya ha inoculado

su veneno y la muerte del gigante será inevitable.

Ilustración II-8. Niké corona a Atenea por su victoria sobre el gigante Alción. Pergamonmuseum, Berlín. Foto del autor.

No puedo entrar aquí con más pormenores sobre la historia del friso, su descubrimiento y su traslado a Berlín. Solo quiero recordar que se trata de la obra más importante del arte griego en las colecciones de la capital alemana, para la que se construyó primero un «edificio provisional» en 1901. El edificio actual, diseñado por Alfred Messel no se terminó hasta 1930, a causa de los retrasos producidos por la Primera Guerra Mundial, la revolución de 1918-19 y los años de la gran inflación de la República de Weimar. Walter Benjamin pudo ver el Altar de Pérgamo en el nuevo edificio entre 1930 y 1933, año de su exilio forzoso de Berlín debido al ascenso de Hitler al poder. Pero también lo vio de niño en otra ubicación anterior, y lo recuerda en su Infancia en Berlín hacia 1900, en un capítulo en el que percibe a su ciudad natal como una

continua promesa hecha cada mañana de hacerle ver «Accidentes y crímenes», pero que cada noche quedaba debiéndoselos. Los sucesos desaparecían tan pronto él se presentaba en el lugar de los hechos, «al igual que los dioses solo disponen de un instante para los mortales». En este contexto de niño o adolescente ansioso por contemplar los «accidentes y crímenes» de la ciudad, recuerda Benjamin lo siguiente:

De cuando en cuando me entretenía también el Canal [el Landwehrkanal] en el que las aguas fluían oscuras y lentas, como si se tratasen de tú a tú con toda la tristeza del mundo. Inútilmente cada uno de los muchos puentes estaba desposado con la muerte por el aro de un salvavidas. Siempre que los pasaba los encontré vírgenes, y al fin, aprendí a contentarme con las tablas que muestran los esfuerzos para reanimar a los ahogados. No obstante, tales luchas me resultaron tan indiferentes como los guerreros del Museo de Pergamon. De esta manera, la desgracia rondaba por doquier, la ciudad y yo la hubiéramos acogido dulcemente, pero no se dejaba ver por ninguna parte[11].

Además, un bajorrelieve copiado de esta escena del friso, aunque compuesto solo con las figuras de Atenea y del gigante Alción, fue esculpido por Wilhelm Wandschneider en 1895 y formó parte de la ornamentación del puente de Viena en Berlín, destruido en la Segunda Guerra Mundial. En la actualidad el bajorrelieve se encuentra en el cementerio de Berlin-Heiligensee (lago de los santos) y sirve, reinterpretado, como memorial de las víctimas del conflicto bélico de 1939 a 1945. Finalmente, una copia de los frisos del altar de Pérgamo fue construida para la Jubiläums Kunstausstellung organizada en Berlín en 1886.

Hay otra imagen de las dos diosas griegas que se repite con frecuencia en la iconografía política de Berlín (y de muchas otras ciudades, especialmente en el ámbito cultural alemán) en el siglo XIX: Atenea llevando en su mano una pequeña estatua de Niké (ilustración II-9). Se trata de uno de los grupos escultóricos diseñados por Schinkel para el puente del palacio real, al que me

referiré más adelante: Atenea entrega al valeroso soldado prusiano –vestido o, mejor, desnudo como un griego con la túnica sobre un brazo– las armas para la guerra al tiempo que le promete la victoria representada por una diosa Niké sobre la esfera del mundo.

Ilustración II-9. Uno de los conjuntos escultóricos del puente de Schinkel en Berlín: «Atenea otorga sus armas al soldado y le promete la victoria». Escultura diseñada por Schinkel y realizada por Karl Heinrich Möller. Foto del autor.

La ciudad como texto y como laberinto son las principales metáforas benjaminianas que expresan la relación entre la escritura y la metrópoli. Se trata de leer la ciudad siguiendo la metáfora del libro aplicada a la naturaleza, pero también a la sociedad y a la política. En los materiales preparatorios para el Passagen-Werk (Obra de los pasajes, o también Libro de los pasajes), escribe Benjamin lo siguiente:

La frase «el libro de la Naturaleza» indica que podemos leer la realidad como si fuera un texto. Esta será aquí la aproximación a la realidad del siglo XIX. Abrimos el libro de lo sucedido[12].

Y sin embargo, según señala Susan Buck-Morss, leer la realidad como si fuera un texto es reconocer la diferencia entre ambas, diferencia que el propio Benjamin refleja en otra cita, pocas páginas antes del mismo Libro de los pasajes, en la que afirma la diferencia entre un comentario acerca de la realidad, necesitado de un método totalmente distinto al comentario sobre un texto[13].

La ciudad como texto complejo y también como laberinto en el que perderse. Benjamin descubre el aspecto mítico de la gran ciudad como laberinto en la obra de Baudelaire sobre París, pero también lo reconoce como experiencia de su propia infancia en la capital de Alemania. Laberinto de las calles sobre las que deambula el flâneur, pero también laberinto de la memoria que intenta recordar los entresijos del pasado. En el libro que narra sus vivencias infantiles en la gran ciudad de Berlín, escribe Benjamin:

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte[14].

A continuación evoca los primeros laberintos de su memoria, los laberintos sobre el papel secante de sus cuadernos de infancia y, antes que ellos, el camino del laberinto que llevaba de su casa natal al parque preferido, el Tiergarten, cruzando el canal por el puente de Bendler, cuyo «suave arco significaba para mí la primera ladera». Y no faltaba una Ariadna que con su hilo hiciera transitable el laberinto del parque, ayudara a atravesarlo hasta las estatuas preferidas de Federico Guillermo y la reina Luisa, o le acompañara a descubrir nuevos rincones en los que perderse. Benjamin rememora a su particular Ariadna, Luisa von Landau, una compañera de escuela que vivía en la orilla del parque, al otro lado del canal, en la Lützowufer (Orilla de Lützow), y con la que sintió por primera vez lo que solo más tarde pudo elevar al rango de palabra: Amor.

También en una de sus conferencias radiofónicas para niños se refiere Benjamin al lugar central que el rincón de la estatua del rey ocupa en sus recuerdos del parque de su infancia. Y relata sus emociones de niño al encontrarse en los intrincados caminos que se dirigían al monumento a la reina Luisa, que se hallaba todavía más escondido y separado del rey por una corriente de agua y por los parterres de flores y arbustos. Esta zona en torno a los dos monumentos fue para él su primer laberinto, antes de dibujarlos en sus secantes o en el pupitre durante las horas de escuela. Y recomienda a los niños que le escuchan una visita a la librería de Paul Graupe, donde podrán descubrir los mejores laberintos de ciudades, bosques, valles, castillos y puentes hechos por la pluma del pintor muniqués Hirth y sobre los que podrán pasear largo tiempo con los ojos[15].

En las últimas décadas, diversos analistas han hecho hincapié en la importancia de la ciudad en la obra de Walter Benjamin. En continuidad crítica con las monografías de Susan Buck-Morss y David Frisby, escribe Graeme Gilloch en su libro sobre Walter Benjamin y la ciudad lo siguiente:

En sus escritos, Benjamin se preocupa por lo visual y las imágenes. Los primeros paisajes ciudadanos son Denkbilder, «imágenes-

pensamiento» que intentan retratar la ciudad, ya sea Nápoles, Moscú o Marsella, mediante una forma de reportaje periodístico. Los textos sobre Berlín se componen primariamente de constelaciones de imágenes recordadas (autobiografía y narrativa personal son intentos de capturar de nuevo «a primera vista» la ciudad), y en los Passagenarbeit acentúa el carácter visual de la historia y el imperativo metodológico de la imagen dialéctica. Los paisajes de la ciudad son intentos, por tanto, de traducir lo visto en lo escrito, la imagen en la palabra, de articular aquello a lo que se refiere Buck-Morss en el título de su estudio de 1989 como «la dialéctica de la mirada»[16].

Ciertamente, la ciudad es uno de los temas centrales de Benjamin. Recuerdos de infancia en Berlín, Crónicas berlinesas, conferencias para la radio sobre su ciudad natal, flanear en Berlín y en París. La ciudad es un texto que nos habla y debemos escuchar, interpretar y leer. Las experiencias de la gran ciudad son también escenas cinematográficas que debemos someter a un montaje, experiencias inconexas entre sí y que se recuerdan como piezas de un rompecabezas. En una carta a su amigo Gerhard Scholem, el propio Benjamin define su libro Infancia en Berlín hacia 1900 no como una crónica, sino como fragmentos y «aisladas expediciones a las profundidades de la memoria»[17]. La ciudad como laberinto en el que perderse y el texto también como laberinto que debemos interpretar y movernos a través de él. Ciudad y texto se presentan como coextensivos: la ciudad es un texto complejo y el texto acaba teniendo características semejantes a la gran metrópoli, difícil de entender o interpretar y fácil de perderse en sus laberintos. Los textos de Benjamin sobre Berlín no solo proporcionan una visión de la ciudad, sino que son fruto de experiencias metropolitanas y las llevan insertas en ellos. De nuevo en palabras de Gilloch:

El predominio de lo visual, la predilección por el fragmento y el interés por lo inmediato y por el shock son tanto características definitivas de la vida urbana moderna como propiedades formales básicas de los textos de Benjamin. Como modernista, Benjamin considera a la ciudad como un espacio de intoxicación, de agitación

y aturdimiento. Como materialista histórico, la rechaza como el lugar de la dominación burguesa. Fluctuando entre estas dos posiciones, sus textos encarnan y resisten a la vez a esas tendencias que él consideraba centrales y típicas de la sociedad capitalista moderna. En su amor y odio a la complejidad urbana, Benjamin puede ser visto como alguien profundamente enredado en las paradojas que constituyen el «heroísmo de la vida moderna»[18].

1. TRES PASEOS CON BENJAMIN (Y HESSEL) POR BERLÍN, LA «CIUDAD DE LAS VICTORIAS» EN EL SIGLO XIX

Nuestra imagen de Berlín está atravesada por la destrucción y la ruina, ya que la vemos como la ciudad derrotada en la Segunda Guerra Mundial, bombardeada por los aliados y destruida en gran parte por los encarnizados combates del acoso final a las tropas de Hitler. Pero solemos olvidar que Berlín fue la ciudad de las victorias en el siglo XIX o, mejor dicho, en los cien años que van desde el final de las guerras napoleónicas en 1815 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Y también debemos recordar que el espíritu alemán de la época se interpretaba a sí mismo como una revitalización del espíritu de los griegos, y de ahí que Berlín fuera definida como la «Atenas del Norte». Por ello no resulta extraño que las victorias militares de los ejércitos prusianos se expresaran en la iconografía pública de la ciudad con la erección de estatuas de Atenea –como diosa griega de protección de la ciudad y de enseñanza a los jóvenes en las artes de la guerra– y de estatuas de la diosa Niké, la diosa griega de la Victoria. En Berlín se reflejan dos etapas fundamentales en ese siglo de las victorias que, además, tienen una poderosa impronta en el desarrollo urbano, en la impresión en piedra de los triunfos militares dentro de los espacios públicos de la ciudad. La primera fase se produce a partir de 1815 como celebración de las victorias en las guerras de liberación contra Napoleón. El monumento más representativo de esta época es el ideado por Karl Schinkel para el Parque de la Victoria (Victoria Park), una especie de aguja de catedral neogótica en la que cada uno de los éxitos bélicos del ejército prusiano está expresado por una figura alada, desde la batalla de Leipzig en 1813 hasta la

batalla definitiva en Belle Alliance (llamada Waterloo por los ingleses y nombre por el que es conocida hoy)[19] en 1815, pasando por cada una de las demás. Pero este monumento no fue el único, sino que más bien gran parte de la iconografía urbana de la ciudad fue transformada, desde la conversión del ángel de la Paz que guiaba la cuadriga sobre la puerta de Brandeburgo, a la construcción de la Neue Wache (también obra de Schinkel) en la famosa avenida Unter den Linden, las estatuas de los grandes generales prusianos de las guerras contra Napoleón o la erección de la diosa Niké en el centro de la hasta entonces conocida por su forma como plaza redonda (Rondell) y rebautizada como plaza de Belle Alliance.

A continuación, en los dos primeros paseos con Benjamin por el Berlín de las Victorias, recorreremos dos espacios públicos importantes en sus recuerdos de infancia: el Tiergarten y la plaza de la Belle Alliance. El escenario del tercer paseo es la famosa avenida Unter den Linden, el eje representativo y triunfal de la ciudad que fue testigo del deambular de Benjamin durante los años de su etapa de estudiante en la Universidad de Berlín (hoy llamada Humboldt Universität) y en los años de su juventud y madurez. Los tres espacios de nuestro «flanear» con Benjamin fueron profundamente impregnados a lo largo del siglo XIX por el espíritu de las victorias en las guerras de liberación nacional frente a Napoleón y los ejércitos franceses. Debo recalcar que se trata de paseos imaginarios en los espacios que Benjamin recorrió una y otra vez, escenarios de los que habla en sus recuerdos de infancia, pero que nunca describe como tales paseos de manera sistemática.

a) Primer paseo con Benjamin por los escenarios de su infancia berlinesa: el Tiergarten

Benjamin comienza su Crónica de Berlín evocando a quienes le iniciaron en el conocimiento de la ciudad. Sus primeras guías por la ciudad natal fueron probablemente las niñeras, como correspondía en la época a su condición de «honorable niño burgués». Con las niñeras iba al zoo (Zoologischer Garten) o al parque, el famoso

Tiergarten, uno de los lugares preferidos de su infancia. El paseo empezaba lógicamente con la salida del portal de su casa natal en la plaza de Magdeburgo y tenía que pasar de manera necesaria por delante del mercado cubierto de la plaza, al que me he referido más arriba. No deja de ser curioso que quien, años más tarde, se ocupara con las estructuras de hierro y cristal de los pasajes comerciales de París abriera los ojos de la infancia enfrente del mercado cubierto y tuviera que pasar por delante de él en cada uno de los paseos por Berlín. En su camino con la niñera hacia el parque debía atravesar el viejo canal de defensa de Berlín, el Landwehrkanal, bien por el puente peatonal de Hércules (según evoca en Crónica de Berlín) o bien por el puente de Bendler, como recuerda en Infancia en Berlín hacia 1900. Y un poco más adelante se le abrían los laberintos del parque en torno sus estatuas preferidas de los reyes de la época de las guerras napoleónicas, rodeadas de parterres de flores, sobre unos pedestales decorados con relieves:

A su pie [puente de Bendler], no lejos, se encontraba la meta: Federico Guillermo y la reina Luisa. En sus pedestales redondos se erguían sobre las terrazas, como encantados por mágicas curvas que una corriente de agua, delante de ellos, dibujara sobre la arena. Sin embargo, me gustaba más ocuparme de los basamentos que no de los soberanos, porque lo que sucedía en ellos, si bien confuso en relación con el conjunto, estaba más próximo en el espacio[20].

Después de la retirada de las tropas napoleónicas de Berlín en 1808, el rey Federico Guillermo III (1780-1840) y su esposa, la reina Luisa (1776-1810), regresaron a la ciudad. Los ciudadanos decidieron levantar un monumento a la reina Luisa en su lugar preferido del parque. Años más tarde, en agradecimiento por haber abierto al público los jardines de Tiergarten, se erigió el monumento a Federico Guillermo III en un lugar cercano desde el que la estatua podía divisar fácilmente a la otra estatua, a la reina Luisa en su isla rodeada por las flores y los canales de agua.

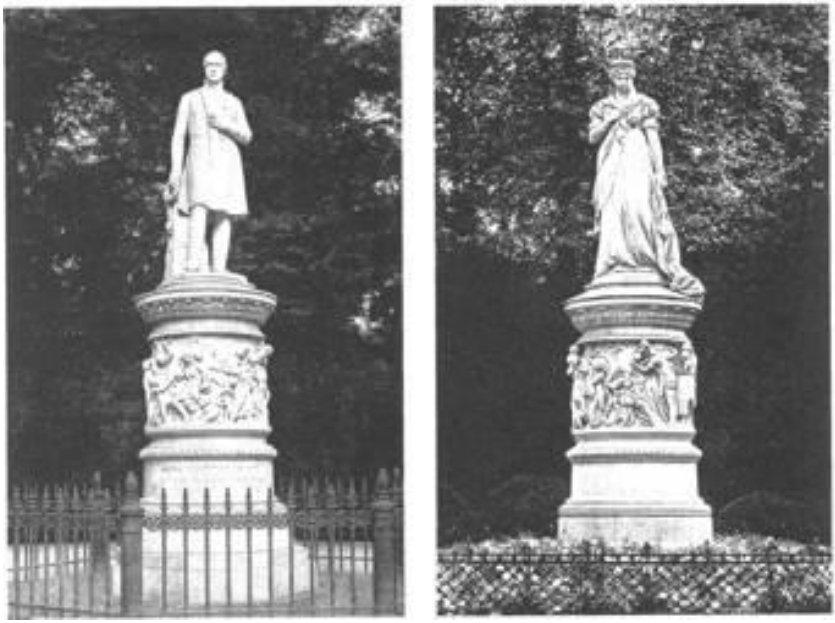


Ilustración II-10. Estatuas del rey Federico Guillermo III (escultor, Friedrich Drake, 1849) y la reina Luisa (escultor, Erdmann Encke, 1880) en el Tiergarten de Berlín. Fotos de autor desconocido, en el libro de Paul Wietzorek, Das historische Berlin. Bilder erzählen, Petersberg, Imhof, 2006, p. 188.

Imaginemos por un momento al pequeño Walter observando detenidamente los zócalos de sus dos estatuas favoritas. ¿Qué podría entender de las múltiples figuras que veía en ellos? El zócalo de Federico Guillermo III muestra una complicada alegoría de la firma de la paz que al mismo tiempo expresa el agradecimiento y la alegría del Tiergarten como jardín público en homenaje al rey que lo abrió a los berlineses de toda clase y condición. El zócalo de la popular reina Luisa era más fácil de comprender para un niño, ya que se trataba de escenas realistas, aunque alguna contenga toques alegóricos, pues la representación de los soldados como Marte o como guerreros de la antigüedad no guardaba relación alguna con los que Walter podía ver en los múltiples desfiles militares de la época. El conjunto de este zócalo representa siete escenas centradas

en el papel de las mujeres durante las guerras napoleónicas:

1. La madre y los tres niños se despiden del padre de familia que se va a la guerra vestido de Marte. Detrás se ve un roble, símbolo de lo alemán.

2. La novia despide al joven soldado vestido de guerrero mítico.

3. Mujer cuidando al anciano padre ciego.

4. Mujeres cuidando a los heridos de guerra.

5. Ciudadanos (mujeres y hombres) consolando a la viuda de un militar muerto.

6. La mujer abraza al guerrero que vuelve triunfante a casa.

7. Alegoría de la Victoria con bandera y corona de laurel. Un cesto de fruta indica la prosperidad de la paz.

En sus conferencias radiofónicas para niños sobre Berlín también recuerda Benjamin su lugar preferido del parque y recomienda a sus oyentes dos libros de Ludwig Rellstab, un escritor entonces prácticamente olvidado. Las mejores obras de este autor no son sus críticas musicales, de las que consiguió vivir más tarde, sino sus libros sobre la capital de Prusia a mediados del siglo XIX. Además del libro de Rellstab sobre sus propios recuerdos de juventud, Benjamin cita otro libro del mismo autor titulado sencillamente Berlín [21] y que describe la ciudad y sus alrededores con muchos y hermosos grabados. En la portada de este último libro se puede ver un grabado del monumento a Federico Guillermo III en el parque Tiergarten. Benjamin aprovecha de nuevo la ocasión para hablar de su lugar preferido de juegos infantiles y recuerda los caminos intrincados hasta la estatua de la reina Luisa, separada del rey por una pequeña corriente de agua y por los arbustos. Y se refiere también a que este rincón del parque fue su primer laberinto, antes de que los dibujara en el papel secante y en los bancos durante sus largos días de escuela[22].

Ilustración II-11. Escenas del zócalo de la reina Luisa. Fotos del autor.

b) Segundo paseo: del parque de la Victoria (Viktoria Park) a la plaza de la Bella Alianza (Belle Alliance-Platz)

La ilustración II-12, una postal del cambio del siglo XIX al XX, coloreada según los gustos de una época que solo podía fotografiar en blanco y negro, nos sirve para evocar el comienzo y el final de este segundo paseo. A la izquierda vemos la aguja neogótica del monumento de Viktoria Park y la cascada artificial de agua que corre desde la cima del pequeño montículo de unos sesenta metros. A media altura, una dama contempla el panorama de la ciudad. La derecha de la postal señala el objetivo de nuestro flanear: la puerta de Halle (Hallesches Tor) y la plaza redonda de la Bella Alianza con la columna de la paz y la estatua de la victoria en el centro. Al fondo se divisa el comienzo de la calle de Federico (Friedrichstrasse). Se trata de una postal muy popular en su época y es posible que formara parte de la colección del propio Walter Benjamin, aunque resulta imposible asegurarlo.

Ilustración II-12. Postal de época: a la izquierda, Parque de la Victoria; a la derecha, Puerta de Halle y Plaza de la Bella Alianza.

Franz Hessel dedica un capítulo de sus paseos por Berlín a la descripción del promontorio más elevado de la llanura en que se asienta la ciudad porque es «algo digno de verse» y su visita resulta obligatoria. Y mezcla las impresiones que le produce su actual caminata con observaciones históricas sobre el uso militar de este monte en los sucesivos asedios y bombardeos de la ciudad, debido a su posición privilegiada. Finalmente se refiere al monumento a la Victoria, cuya primera piedra fue puesta por los monarcas de Rusia y Prusia el año 1818. Schinkel diseñó en «estilo antiguo alemán» y en hierro fundido una construcción neogótica que seguía el modelo de la aguja de la torre de la catedral de Colonia. Citando a un escritor contemporáneo de quien no da el nombre, Hessel describe el conjunto como un baldaquino con doce capillas o nichos dedicadas a las doce principales batallas de la gran guerra de liberación nacional alemana contra las tropas de Napoleón. De nuevo nos encontramos con la mezcla de planos religiosos y nacionalistas en otro monumento berlinés, en esa especie de «teología política» que unifica los mundos terrenal y celeste en una

ideología única que legitima el poder de los monarcas prusianos. En la ilustración II-13 puede verse uno de los grabados de la época que muestra el monumento neogótico proyectado por Schinkel y desde donde se domina una impresionante vista sobre la ciudad de Berlín. En otros grabados de la primera parte del siglo XIX se observa que el monumento queda fuera de la ciudad, mientras que en la actualidad ha sido absorbido por ella. La febril actividad urbanizadora de Berlín entre 1871 y 1914 construyó aquí todo un barrio cuyas calles fueron dedicadas a los generales de las guerras contra Napoleón, origen del actual barrio de Kreuzberg, cuyo nombre hace alusión precisamente al monumento ya que su traducción literal sería «montaña de la cruz», en referencia a la cruz de hierro, máxima condecoración militar prusiana inventada en 1813 para premiar los esfuerzos en las batallas contra los franceses.

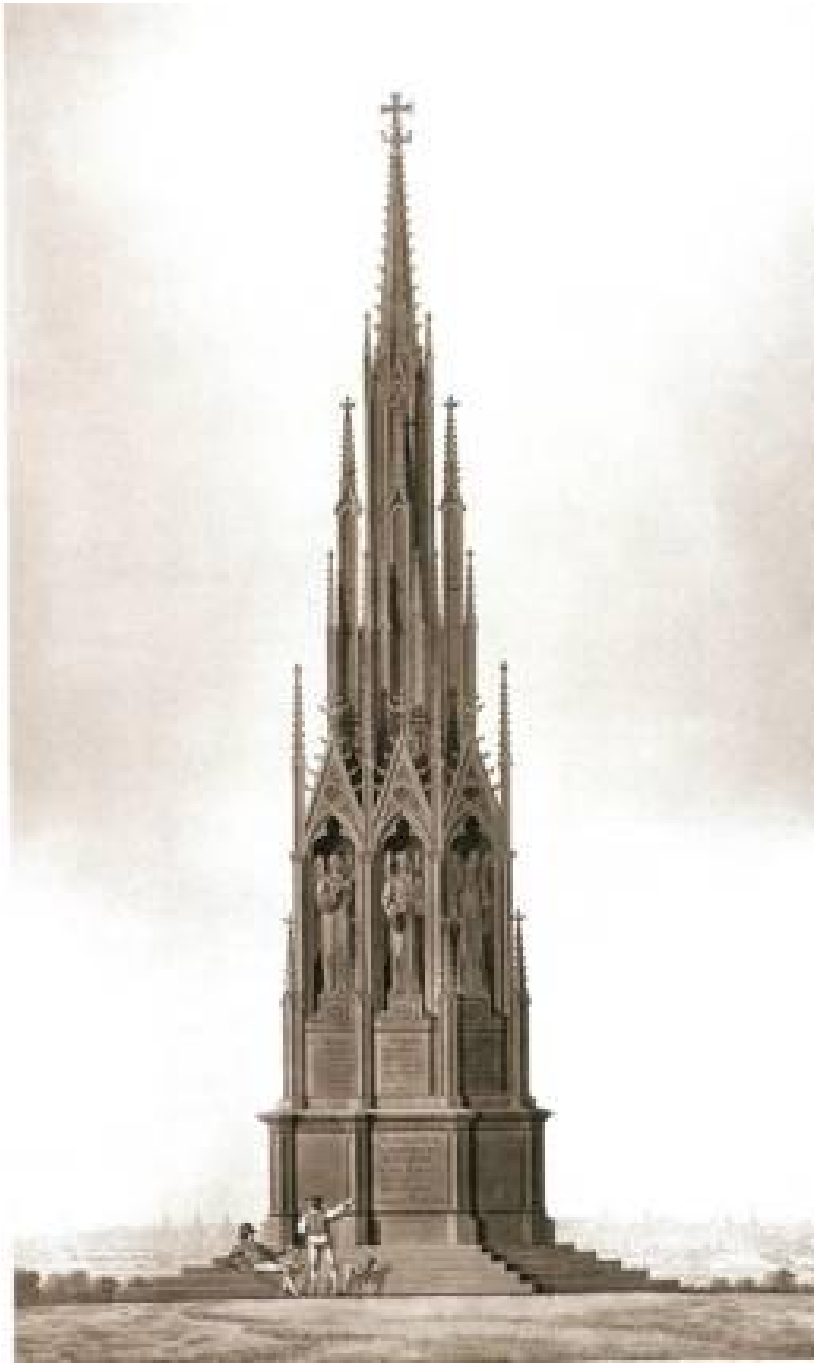


Ilustración II-13. Monumento Nacional a las Guerras de Liberación. Grabado anónimo (1822) del monumento neogótico de Victoria Park, en el barrio berlinés de Kreuzberg, coronado por la cruz de hierro. Landesarchiv Berlin.

Cada una de las capillas de este monumento se dedica a uno de los genios alados –unos masculinos y otros femeninos– que personifican el triunfo en cada una de las batallas: Leipzig, Gross-Goerschen, Katzbach, Grossbeeren, Culm, Dennewitz, Wartenberg, La Rothière, Paris, Bar-sur- Aube, Laon, Belle-Alliance, doce diosas Niké, ángeles o genios victoriosos cuyas estatuas fueron obra de Rauch, Tieck y Wichmann Jr. y Franz Hessel se refiere también al parecido con personajes del momento histórico:

Los genios guardan similitudes, atenuadas por el clasicismo, con los príncipes y los héroes de la época. Culm, con su piel de león y con su maza se asemeja a Federico Guillermo. Dennewitz tiene los rasgos de Bülow. Blücher ha sido representado dos veces, impetuoso en Katzbach y con una coraza nórdica en La Rothière. A la diosa de la Victoria de París, Rauch le dio rasgos del rostro de la reina Luisa y le puso sobre su mano derecha una pequeña cuadriga que recuerda a la de la puerta de Brandenburgo, esta, claro está, de tamaño mayor. Aunque era una belle-alliance, la victoria final les quedó reservada a los indispensables aliados: la cabeza tiene los rasgos de la emperatriz rusa Alexandra Feodorowna y, por añadidura, en el pliegue central de su manto, a modo de bordados, están repetidos los once genios en relieve[23].

BELLE
ALLIANCE
ùrn 18 Iuni
1815

Ilustración II-14. A la izquierda, Luisa, la «Reina-Ángel», como Victoria de París llevando en la mano la cuadriga de la Puerta de Brandenburgo, foto de Hilda Deecke[24]. A la derecha, la emperatriz rusa Alexandra Feodorowna como Victoria de Belle Alliance, foto del autor.

Si bajamos del promontorio y continuamos nuestro paseo hacia la plaza de la Bella Alianza, nos encontraremos en una parte del barrio de Kreuzberg trazado y construido en el último tercio del siglo XIX y que conserva los nombres de las calles referidos a los generales y batallas de la independencia frente a los franceses. Así, paseamos por las calles de los generales Blücher, Yorck o Gneisenau, podemos recorrer la calle de la Bella Alianza hasta la plaza y el puente del general Blücher para entrar directamente a través del espacio que ocupaba la antigua puerta de Halle y llegar a nuestro destino en la plaza de Bella Alianza. Un itinerario alternativo nos llevaría por la calle de la batalla de Grossbeeren al puente del mismo nombre, para alcanzar nuestro objetivo siguiendo el canal de la línea de defensa (Landwehrkanal). Sin duda, resulta preferible el primer itinerario, pues si lo seguimos podemos pasar por delante del antiguo cuartel del regimiento de los dragones de la guardia, un edificio enorme con apariencia de castillo, en la calle de la Belle Alliance (hoy Mehringstrasse). En Crónica de Berlín, Benjamin evoca cómo en los primeros días de agosto de 1914, él mismo y sus amigos más próximos, reunidos en el famoso Café des Westens, tomaron la decisión de presentarse voluntarios como soldados ante la movilización general del comienzo de la guerra:

Recayó [la elección] en la caballería de la Bellealliancestrasse, y también yo me presenté allí uno de los días siguientes… Sin una pizca de entusiasmo bélico en el corazón, pero con todo lo reservado que era yo en mis pensamientos –de acuerdo con los cuales únicamente se podía tratar de, ante el inevitable llamamiento a filas, asegurarse uno su lugar entre amigos–, entre el aluvión de cuerpos humanos que por aquel entonces se amontonaba ante las puertas de los cuarteles estuvo también el mío. Aunque solo durante dos días[25].

Esta brevedad –solo dos días– fue el producto colateral de un trágico acontecimiento ocurrido el 8 de agosto de 1814 y que supuso para Walter Benjamin el «hundimiento de la ciudad y de la guerra por mucho tiempo»: el suicidio de su amigo el poeta Fritz Heinle y de la novia de este, Rika Seligson, suicidios en gran parte motivados por el horror ante el estallido bélico de la Primera Guerra Mundial.

En cualquiera de los dos itinerarios señalados, al final de nuestro paseo nos encontramos en la plaza Belle Alliance (hoy llamada Mehringplatz), que constituyó un punto central en la transformación del Berlín posterior a la ocupación francesa. Hay que recordar dos espacios públicos claves en la conciencia ciudadana de la época. Napoleón hizo su entrada gloriosa en la ciudad por la puerta de Brandeburgo, que, como puerta del triunfo, daba paso a la Via Triumphalis o gran avenida Unter den Linden. Pero el grueso del ejército francés realizó la entrada a través de la puerta de Halle (Hallesches Tor) que daba acceso al Rondell o plaza redonda, y a través de ella a la Friedrichstrasse, una de las calles más famosas de Berlín y que cruza perpendicularmente a Unter den Linden. Una vez derrotado el ejército francés, parecía necesario volver a consagrar el espacio hollado por el invasor, y por ello se remodeló el Rondell, cambiando su nombre por plaza de la Belle Alliance (en referencia tanto a la taberna que sirvió de cuartel general a Napoleón en la batalla de Waterloo como a la séptima y última alianza de las potencias europeas contra los franceses) y erigiendo, además, en el centro un monumento a la Victoria. Obra de Christian Gottlieb Cantian es la planificación y construcción del monumento con la columna corintia terminada en un capitel adornado con palmas de la paz y águilas de la monarquía prusiana. Sobre esta columna podemos ver todavía hoy una diosa alada Niké con una corona de olivo en la mano derecha y una palma de la victoria en la izquierda. Volcada en movimiento hacia adelante, parece querer volar hacia el centro de Berlín para coronar a la ciudad con la victoria. Se trata de una obra del mejor escultor de la época, Christian David Rauch, quien volvió a realizar de nuevo el modelo de la llamada segunda Victoria de Charlottenburg a la que me he referido en el capítulo anterior, si bien esta vez en un tamaño

algo mayor.

La nueva consagración religiosa, militar y política del espacio público de la ciudad se realizó también aquí en clave del panteón griego, levantando una diosa Niké, a la que el pueblo de Berlín reinterpretará como un ángel cristiano de la victoria. Este monumento erigido después de 1815 se puede considerar como un antecedente directo de la Columna Triunfal o Siegessäule, la otra gran Niké levantada para conmemorar el éxito de los ejércitos prusianos en las grandes guerras del siglo XIX contra los daneses, los austríacos y, de nuevo, contra los franceses en la guerra franco-prusiana de 1870-71.

La decoración de la plaza se completaba con varias estatuas, entre ellas una de Clío, la musa de la Historia, y otra de la Paz, que se pueden ver al fondo derecho e izquierdo de la fotografía de la primera ilustración del presente capítulo y que todavía subsisten en la actualidad. Clío aparece representada como una figura femenina que escribe y lee los acontecimientos históricos mirando hacia la Victoria. Se trata de escribir la historia desde el punto de vista de los vencedores, pues no en vano se encuentra en la plaza que celebra el triunfo de los ejércitos prusianos sobre las tropas de Napoleón.

Walter Benjamin fue un ávido coleccionista desde su niñez. Entre otras cosas coleccionaba tarjetas postales y, curiosamente, la más preciada para él era la de la puerta de Halle con la plaza de la Belle Alliance al fondo. En un pasaje de Crónica de Berlín narra los primeros recuerdos infantiles de su asistencia al teatro, recuerdos que no alcanza a distinguir si son reales o soñados, como en una oscura noche de invierno en la que se dirige con su madre a una representación de Las alegres comadres de Windsor. La velada bulliciosa y animada contrasta con el camino hacia ella a través de un Berlín nevado y desconocido que se extendía a su alrededor bajo la débil luz de gas de las farolas y de los interiores de las casas. Este recuerdo nebuloso le lleva a buscar su postal favorita, una de aquellas cartulinas de época con elementos transparentes que se iluminaban al recibir por detrás la luz de una vela o de una lámpara:

… la pieza de mi colección de postales que más celosamente guardaba: la imagen de la puerta de Halle en azul claro sobre fondo azul oscuro: ahí se podía ver la plaza de Bellealliance con las casas que la enmarcan; la luna llena en el cielo. Pero la luna y las ventanas de las fachadas se habían liberado de la capa superior de la tarjeta: su blanco sobresalía en relieve de la imagen, y había que sostenerla contra la lámpara o la vela para, a la luz de las superficies de las ventanas y de la luna, que brillaba exactamente igual, ver calmarse todo el conjunto[26].

Ilustración II-15. La postal favorita de Walter Benjamin: puerta de Halle y plaza de la Bella Alianza, con las ventanas transparentes e iluminadas por la luz de una vela.

Benjamin especula sobre la realidad o ensoñación de sus recuerdos de aquella noche de ópera y su paseo por la ciudad. En Infancia en Berlín hacia 1900 ofrece una variante del mismo texto, en la que el paseo con su madre en la noche de invierno tiene una finalidad distinta: ir de compras. Lo importante es que el paseo por la ciudad oscura e iluminada solamente por la tenue luz de gas, le ponía pensativo y, al regresar a casa, se refugiaba en la contemplación de su postal favorita, la puerta de Halle. No reconocía la zona de la ciudad representada en ella, pero en el rótulo «Hallesches Tor» comprendería muchos años más tarde los dos elementos, puerta y

recinto, que formaban la gruta iluminada donde encontraba su recuerdo del Berlín invernal[27]. Así pues, un espacio fundamental en la configuración de la memoria de nuestro autor. Lo que no menciona Benjamin es la figura de la Niké alada de Christian David Rauch sobre un pedestal de Cantian elevado en el centro de la plaza Belle Alliance y tampoco las demás estatuas que completaban la iconografía política del espacio, entre ellas las alegorías de la Paz y de la Historia. La plaza fue prácticamente destruida en la Segunda Guerra Mundial y reconstruida posteriormente en un estilo moderno, más bien inhóspito, con el nombre de Mehringplatz: la memoria urbana mantiene la forma redonda del antiguo Rondell, con la Niké de Rauch en el centro y las estatuas de la Paz y la Historia en la parte sur, cerca de la puerta de Halle. Sigue siendo un lugar de la memoria colectiva de Berlín dedicada desde 1947 a Franz Mehring, el periodista, político e historiador, miembro de la izquierda del Partido Socialdemócrata alemán (SPD), del que se fue distanciando durante la Primera Guerra Mundial, y fundador con Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht en 1916 de la Liga Espartaquista. Tal vez Benjamin se alegraría de este último cambio de nombre de la plaza y también le gustaría ver en el suelo una placa de la embajada de Polonia en Berlín con una frase del poeta polaco Zbigniew Herbert (1924-1998), combatiente en Varsovia contra la ocupación nazi. La frase reza así: «Un pueblo que pierde su memoria, pierde también su conciencia».

Ilustración II-16. Puerta de Halle y plaza Belle Alliance en 1894, pocos años antes de que se construyera el metro elevado que cambiaría el rostro urbano a comienzos del siglo XX. Al fondo, la Victoria de Rauch sobre la columna de la paz, obra de Cantian.

Resulta interesante anotar el cambio de denominación de las tres grandes plazas diseñadas en el siglo XVIII, en la época de Federico Guillermo I, conocido como el «Rey soldado». Cada una de las tres grandes puertas de la ciudad recibió entonces una gran plaza representativa con nombres referidos a sus distintos perfiles geométricos: Rondell, junto a la puerta de Halle; Octogon, junto a la puerta de Potsdam, y Quarrée, junto a la puerta de Brandenburgo. Con el final de las guerras de liberación nacional frente a las tropas napoleónicas, las tres plazas fueron bautizadas de nuevo con los nombres de tres de las mayores victorias: Belle Alliance (actualmente Mehringplatz), Leipzig y Paris, que corresponden respectivamente a la plaza redonda, a la octogonal y a la cuadrada.

c) Tercer paseo: diosas Niké o ángeles de la Victoria en el eje Unter den Linden

Comencemos este segundo paseo remontándonos de nuevo a los años de la infancia de Benjamin o, mejor, a sus años juveniles en la ciudad de Berlín como estudiante en la Universidad. La ciudad estaba llena entonces de ángeles como los que tocaban las trompetas de la fama en la gran entrada del palacio real, los ángeles de la Victoria del monumento nacional en homenaje al emperador Guillermo I, construido en 1897 entre el palacio y el canal del río Spree, y desaparecido en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. También en la Isla de los Museos se encontraban Victorias que celebraban éxitos militares. La más importante de ellas se puede ver todavía en la Alte Nationalgalerie: la diosa de la Victoria de Christian David Rauch, arrojando una corona al vencedor. Por otro lado, era grande la profusión de Victorias en el eje que marcó la representación política en Berlín desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX: la famosa avenida Unter den Linden (Bajo los Tilos). En ella tuvieron lugar los desfiles militares y las principales ceremonias políticas que sirvieron para teatralizar el poder y demostrar ante los espectadores los valores básicos y la jerarquización de la sociedad. Especialmente en los primeros edificios públicos que conforman el llamado Forum fridericianum, el foro o plaza pública de Federico el Grande, se repite hasta la obsesión la figura del ángel de la Victoria, de manera especial en los edificios y esculturas públicas erigidos después de las guerras de liberación contra Napoleón.

La avenida Unter den Linden comienza en el Schlossbrücke, el puente del palacio real, también llamado popularmente «puente de los ángeles» debido a las estatuas que lo adornan. El puente fue diseñado por Karl Friedrich Schinkel y terminado en 1824. El ciclo escultórico sobre el puente muestra en ocho escenas el proceso de la vida de un guerrero, desde la infancia hasta la muerte, y se tallaron siguiendo los bocetos de Schinkel, aunque no se terminaron y colocaron en su ubicación actual hasta los años entre 1853 y 1858, bastante tiempo después del fallecimiento del genial arquitecto y escultor. En la ilustración II-17 se pueden ver dos de los grupos

escultóricos. A la izquierda, la diosa Niké enseña al niño los nombres y las hazañas de los grandes héroes de la historia inscritos sobre un escudo: Alejandro, César, Federico. A la derecha, otro de los cuadros escultóricos del puente nos muestra a la diosa Niké coronando de laurel al militar que regresa a casa después de haber triunfado en la guerra.

Ilustración II-17. Dos de los ocho grupos escultóricos del puente del

palacio, diseñados por Schinkel. A la izquierda, «Niké enseña a los niños las historias de los héroes». A la derecha, «Niké corona al vencedor en la batalla». Fotos del autor.

Como ya he dicho, después de la victoria en las guerras de liberación contra Napoleón tuvo lugar en Berlín una amplia remodelación urbana. Un elemento importante fue la renovación de la Via Triumphalis como eje de celebración de los triunfos militares desde la puerta de Brandeburgo hasta el viejo Palacio de los Hohenzollern. Dentro de esta remodelación, fue sustituido el antiguo puente que unía Unter den Linden con la hoy llamada Isla de los Museos, a la altura del Lustgarten y del palacio real. Según los planos elaborados por Karl Schinkel en 1822-23, se construyó un puente con toda la anchura de la calle, el llamado Schlossbrücke o puente del palacio. Las obras se demoraron hasta las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, en que se completó la decoración del puente con ocho grupos escultóricos, también proyectados por Schinkel y realizados en mármol de Carrara por escultores de las escuelas de Rauch y Schadow. En un complejo programa iconográfico, se representan diosas griegas que acompañan a jóvenes guerreros. Sin embargo, el pueblo de Berlín, ajeno a las sutilezas de las divinidades de la Grecia clásica, rebautizó el puente como «puente de los ángeles», considerando a las figuras aladas del panteón griego como ángeles cristianos. Convencido Schinkel, al igual que sus coetáneos berlineses, de que «los griegos somos nosotros» y de que Berlín era la «nueva Atenas del Norte», ideó un ciclo de ocho grupos escultóricos de mármol en los que se explicaba la vida de un guerrero, desde la infancia hasta la muerte. Una vida militarizada, una vida idealizada y protegida por Atenea, diosa de la ciudad y de la enseñanza militar, y por la diosa Niké o diosa de la Victoria. Sobre el Schlossbrücke se representa cuatro veces a la diosa Niké y cuatro veces a Atenea. ¿Empate a cuatro entre las dos diosas? No, pues en realidad gana cinco a cuatro la Victoria, ya que en una de las representaciones Atenea nos presenta en su mano a Niké, queriendo decir que es la enseñanza de las artes marciales y la preparación militar quien lleva de la mano a la Victoria.

Ilustración II-18. El puente del palacio diseñado por Schinkel, al igual que los ocho grupos escultóricos. A la izquierda, el viejo Arsenal (Zeughaus) también con ángeles de la Fama. A la derecha, los edificios del Neues Museum y del Altes Museum. Foto en torno a 1880.

Los ocho grupos escultóricos que conforman el relato ideal de la «Vida de un guerrero desde la infancia hasta la muerte» son los siguientes:

1. «Niké enseña a los niños las historias de los héroes», de Emil Wolff (ilustración II-17, foto de la izquierda).

2. «Atenea ejercita a los jóvenes en el uso de las armas», de Hermann Schievelbein.

3. «Atenea otorga las armas al guerrero y le promete la victoria», de Karl Heinrich Möller (ilustración II-9).

4. «Atenea conduce al guerrero a la batalla», de Albert Wolff.

5. «Atenea protege al joven héroe», de Gustav Blaeser.

6. «Niké corona al vencedor», de Friedrich Drake (ilustración II-17, foto de la derecha).

7. «Niké atiende al joven herido», de Ludwig Wichmann.

8. «Niké lleva al Olimpo el cadáver del guerrero», de August Wredow.

Esta última puede verse en la ilustración II-19. Y la victoria alada que se lleva al Olimpo de los dioses al soldado caído en la batalla podría interpretarse como un ángel de los vencidos y muertos en la guerra, como una forma de consuelo del dolor de los amigos y familiares de las víctimas del propio bando, en este caso el bando de los vencedores.

Ilustración II-19. Diosa Niké o Ángel de la Victoria llevando al Olimpo el cadáver de un soldado muerto en combate, último grupo escultórico del Schlossbrücke, también llamado popularmente «puente de los ángeles». Foto del autor.

Por otro lado, parece lógico que el pueblo de Berlín, derrotado en las revueltas callejeras y en las barricadas de la revolución de 1848, no se pudiera identificar con la erección pocos años después de unas esculturas en las que se celebraba la relación entre los soldados prusianos y las diosas Atenea y Niké. En esos momentos, los enemigos combatidos por el ejército no eran ya los franceses de las guerras napoleónicas, sino sus propios conciudadanos, a muchos de los cuales la derrota de la revolución condujo a la muerte, al exilio político o a la emigración masiva.

Que yo sepa, Walter Benjamin nunca se refirió a estos conjuntos escultóricos, aunque los tenía que conocer porque estaban muy presentes en la fisonomía del centro de su ciudad. Quien sí escribió algunas impresiones sobre ellos fue su amigo y colaborador Franz Hessel, en un libro muy admirado por Benjamin. En efecto, en Paseos por Berlín se refiere Hessel precisamente a estos ocho grupos escultóricos de diosas de la guerra y de la victoria educadoras de la juventud y afirma que nunca se los pudo tomar en serio porque al pasar por delante de ellos recordaba los chistes irreverentes e irreproducibles que se hacían en su juventud acerca de la desnudez de las estatuas. De hecho, parece que Reimer, ministro de cultura, solicitó al rey Federico Guillermo IV la retirada de las estatuas desnudas y su ubicación en el interior del cercano edificio de la Zeughaus [28], el antiguo arsenal militar convertido hoy en Museo de la Historia de Alemania. Desde 1871 hasta su destrucción parcial en la Segunda Guerra Mundial, este edificio lució una profusa decoración interior, llena de Victorias y de alegorías de la Prusia vencedora, así como de la proclamación del II Reich en el palacio de Versalles[29].

Pero nuestro paseo prosigue sin visitar los interiores del Arsenal y nos encontramos inmediatamente con el edificio diseñado por Schinkel con la fachada de un templo dórico y construido entre 1817 y 1818: la Neue Wache, la Nueva Guardia, que se puede ver

en la fotografía de la ilustración II-20. También fueron diseñadas por Schinkel, esculpidas por Rauch en mármol de Carrara e inauguradas en 1822, las esculturas de dos generales prusianos de las guerras napoleónicas: Scharnhorst a la derecha y von Bülow a la izquierda. En el capítulo anterior ya me referí a estas dos esculturas y a las de los otros tres generales prusianos (Blücher, Gneisenau y Yorck) situados al otro lado de la calle y analicé con cierto detalle las escenas del pedestal del general Blücher que ejemplificaban el paso a segundo plano de la diosa Fortuna y su reemplazo por la diosa Niké. No voy a insistir aquí en los pedestales de los otros generales, igualmente significativos en su multiplicación de Victorias y Ateneas.

Aprovechando el testimonio de Jules Laforgue, a quien cita ampliamente, Hessel recrea el ambiente, el aspecto y carácter militar que esta plaza, la avenida Unter den Linden y todo el centro de Berlín tuvieron en los años ochenta del siglo XIX. El ruido dominante y habitual de la calle era el de los sables de los oficiales chocando con el suelo. Además habría que tener en cuenta las frecuentes paradas militares de triunfo o de ejercicio, así como los cambios de la guardia que allí tuvieron lugar hasta 1918. Una zona de un fuerte ambiente militar, que el pintor Franz Krüger reflejó perfectamente en su cuadro de gran formato titulado «Parada militar en la plaza de la Ópera de Berlín en 1822», realizado entre 1824 y 1830, que se encuentra en la Alte Nationalgalerie de la capital alemana. En él, Krüger nos ofrece una amplia panorámica de la avenida Unter den Linden con los edificios de la Ópera, la Biblioteca real, los palacios, la Universidad y la Nueva Guardia, junto con la formación de las compañías del ejército en desfile y también una visión de los espectadores, entre los que se encuentran retratados muchos personajes de la época.

Ilustración II-20. La Neue Wache (nuevo edificio de la Guardia), enmarcado por dos estatuas de generales prusianos de las guerras contra Napoleón. Al fondo el edificio barroco del Zeughaus (Arsenal). Foto de Lindau & Borchardt[30].

En 1931, dos años después de la primera publicación del libro de Hessel sobre Berlín, la Neue Wache fue transformada por el gobierno de Prusia en un monumento a la memoria de los muertos de la Primera Guerra Mundial. Fuertemente dañado en la Segunda Guerra Mundial, la República Democrática alemana lo restauró en 1960 y lo dedicó en 1969 a monumento de las víctimas del fascismo y del militarismo, instalando en su interior una llama eterna así como los cadáveres de un soldado desconocido y los restos de una víctima anónima de los campos nazis de exterminio. Después de la caída del Muro de Berlín, se ha convertido en el monumento central de la República Federal alemana en recuerdo de las víctimas de la guerra y de la tiranía. En su interior se instaló una réplica a mayor escala de la conocida Pietá de Käthe Kollwitz por decisión del entonces canciller Helmuth Kohl, decisión que fue muy discutida y

en cuyos pormenores no puedo entrar aquí. Baste destacar que Reinhart Kosseleck se implicó de una forma importante en la polémica ciudadana y publicó su análisis en un pequeño libro[31]. Y sin embargo, nadie parece haber reparado en la contradicción que existe en dedicar este edificio adornado con diez figuras de la diosa Niké en el friso, rodeando toda la columnata y otra diosa Niké en el tímpano, que expresan claramente el símbolo militar de la victoria en la guerra (ilustración II-21). ¿Cómo es posible dedicar un monumento a las víctimas de las guerras, de los fascismos y de las tiranías manteniendo las estatuas de la diosa Victoria?

Ilustración II-21. Tres de las diez diosas Niké en el friso del edificio de la Neue Wache, diseñadas por Schinkel y realizadas en 1842 por Schadow y Wichmann. Fotos del autor.

Pero regresemos de nuevo a nuestro paseo benjaminiano por Unter den Linden. Inmediatamente nos encontramos con el famoso monumento ecuestre de Federico II el Grande de Prusia (ilustración II-22). Esta obra maestra de Christian David Rauch y sus colaboradores fue el resultado final de discusiones interminables y proyectos sucesivamente rechazados desde la época en que vivía el homenajeado hasta la inauguración del conjunto el 31 de mayo de 1851, día en que se cumplía el 111 aniversario de su ascenso al trono.

Ilustración II-22. Monumento ecuestre a Federico el Grande en Unter den Linden, obra maestra de Christian David Rauch y sus colaboradores. Fotografía de F. Albert Schwartz, 1879.

Larga fue, pues, la polémica; pero el monumento es una expresión muy acabada de la mentalidad prusiana después de las guerras napoleónicas, según puede deducirse de la disposición de los personajes en el zócalo principal: la aristocracia, los príncipes prusianos y los generales ocupan tres lados, mientras que el grupo de los intelectuales – entre los que aparecen Kant y Lessing en conversación filosófica, el compositor Graun y varios ministros del gobierno– se sitúan en la parte posterior, debajo de los cuartos traseros del caballo. Los intelectuales están flanqueados a ambos lados por militares ecuestres y en el fondo se pueden ver las imágenes de dos ángeles de la paz y de la victoria. El mensaje es claro: solo la victoria militar puede conseguir la abundancia de frutos y el florecimiento de las artes, la filosofía y la música. El

monumento expresa muy bien la militarización de la sociedad prusiana.

En el zócalo superior, cada una de las esquinas está ocupada por una alegoría de las virtudes políticas del monarca: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. Entre estas figuras se narra en ocho escenas la vida de Federico II desde el nacimiento hasta la muerte. La secuencia de lectura recorre todo el monumento de izquierda a derecha y conforman grupos diferentes de tres-una-tres-una según la mayor o menor superficie de cada uno de los lados: lateral sur (tres escenas), frente (una escena), lateral norte (tres escenas) y trasera (una escena). En este friso podemos ver un ejemplo de lo que Hessel denominaba irónicamente como mezcla típicamente berlinesa de realismo en las figuras con mitología de segunda mano, y cabría añadir también con religión de segunda mano:

1. El príncipe recién nacido es presentado a sus padres, los reyes, por dos ángeles, uno de ellos lleva el niño y el otro la palma de la victoria.

2. Clío, la musa de la Historia, como maestra del príncipe.

3. Atenea otorga las armas al príncipe.

4. Federico II, deprimido por haber perdido la batalla de Kolin contra los austríacos el 18 de junio de 1757, traza signos en el suelo, pensando en ganar la siguiente batalla. Detrás, aparece victorioso a caballo, coronado por la diosa Niké y guiado por Atenea.

5. Federico comprueba el trabajo de una tejedora. En el fondo vemos también a Atenea, en esta ocasión en su faceta de diosa de las hilanderas.

6. El rey tocando la flauta. Detrás aparecen las musas.

7. El rey y su arquitecto Knobelsdorff en Sans-Soussi.

8. Muerte y apoteosis de Federico II, llevado al cielo por el águila prusiana, coronado de laureles y con la palma de la victoria.

En el fondo izquierdo de la ilustración II-22 puede verse una parte del palacio del emperador Guillermo I, un «discreto palacio de príncipes», en apreciación de Franz Hessel[32]. Sobre la esquina se posa un águila imperial y en el friso superior, entre las ventanas se repiten las figuras de Victorias y de Hércules como símbolo tradicional de la monarquía prusiana, aunque en realidad fueron símbolos de todas y cada una de las monarquías europeas. En el interior del palacio, en la escalinata de mármol, sigue diciendo Hessel, «las victorias de Rauch elevan sus coronas, son diosas pacíficas y graciosas de guerras que acabaron hace tiempo»[33].

Ilustración II-23. Cuatro primeras escenas de la vida de Federico II en el monumento de Unter den Linden. Fotos del autor.

Pero dejemos atrás al gran Federico y al palacio de Guillermo I para continuar nuestro «flanear» por el eje central de Berlín. Pronto alcanzamos el cruce de Unter den Linden con la emblemática Friedrichstrasse. Y en este cruce debemos visitar primero el pasaje más importante del Berlín demónico de Benjamin: el Pasaje de los Tilos (Lindenpassage), también conocido por el nombre de Galería del Emperador (Kaisergalerie), ilustración II-24. Aunque los pasajes de Berlín nunca pudieron competir en número, riqueza decorativa y lujo con los de París, el Lindenpassage bien merecía una visita. Ocupado por establecimientos comerciales de distinto tipo el primer piso, en la rotonda había un café. El segundo piso de techos bajos se alquilaba como oficinas. En el tercer piso se encontraba, entre otras atracciones, el Kaiser-Panorama o «Panorama imperial», al que

Benjamin dedica un capítulo de su libro de recuerdos de infancia en Berlín hacia 1900. En él describe su funcionamiento y cómo esas «cajas relucientes, acuarios de lo lejano y del pasado» se extendieron por los paseos de moda de las ciudades europeas, después de que Daguerre inaugurara el primero en París en 1838. Benjamin recuerda sus viajes infantiles al pasado y a países lejanos gracias a las fotografías que iban pasando delante de las ranuras en las que debía fijar la vista. Y se refiere también al final de su infancia que coincide con el final de la moda de los Panoramas imperiales, cuando se acostumbraba a «viajar» con el recinto medio vacío[34]. Por otra parte, Siegfried Kracauer, posiblemente por indicación de su amigo Walter Benjamin (a quien cita en el texto como experto en los Pasajes de París) incluyó al final de su libro Das Ornament der Masse un capítulo titulado «Despedida del Pasaje de los Tilos». Y da cuenta de cómo se ha transformado este pasaje y, aunque ha sido renovado con una cubierta nueva de cristal y nuevos mármoles, se parece más al vestíbulo de unos grandes almacenes. La época de los pasajes ha terminado, y todas sus tiendas, objetos y lugares de diversión resultan ya obsoletos. El panorama ha sido sobrepasado por el cine. Y termina con una pregunta retórica: «¿Qué debería ser todavía un pasaje en una sociedad, que en sí misma no es más que un pasaje?»[35]

Siguiendo con la evocación del Berlín perdido de Benjamin, salimos del Panorama imperial y del Pasaje de los Tilos para cruzar en diagonal la avenida Unter den Linden y refugiarnos en uno de los viejos cafés. Ciertamente hay otros, pero es mejor dirigirse al que ocupa un lugar importante en los recuerdos de Benjamin, al que se refiere en el siguiente texto y que curiosamente se llama Café Victoria:

Esa era la época en que los cafés de Berlín desempeñaban un papel para nosotros. Todavía recuerdo el primero que incorporé enérgicamente a mi existencia. Eso fue mucho antes, inmediatamente después de terminar el bachillerato. Hoy el Café Victoria, en el que entonces acabó mi primera parranda a eso de las tres de la madrugada, ya no existe. En su lugar –esquina Friedrichstrasse/Unter den Linden – ha aparecido uno de esos

ruidosos cafés de lujo del nuevo Berlín en contraste con el cual ese anterior, por muy lujoso que hubiera sido para su tiempo, resalta con todo el encanto de la época de la lustrina, de las modas de espejo y del confort de felpa. Este antiguo Café Victoria era por aquel entonces nuestra última estación, y cuando llegábamos allí probablemente ya solo éramos un pequeño grupo[36].

Ilustración II-24. Interior del «Pasaje de los Tilos» (Linden-Passage) o «Galería del Kaiser» (Kaiser-Galerie) en 1881. Foto de Hermann Rückwardt.

Ilustración II-25. Café Victoria, en la esquina nordeste Unter den Linden/ Friedrichsstrasse en 1907. Foto de Max Missmann.

Después del merecido descanso en el Café Victoria proseguimos nuestro deambular por Unter den Linden y, al cabo de varios minutos, la calle se abre a la cuadrada plaza de París con la puerta de Brandeburgo al fondo. Sobre ella, el ángel con las riendas de la cuadriga. De esta manera se cierra el ciclo de la iconografía política de la gran avenida de la misma manera que empezaba, con la visión de un ángel de la Victoria. La puerta fue mandada construir en 1788 por el sucesor de Federico II el Grande, el rey Federico Guillermo II, quien encargó al arquitecto Carl Gotthard Langhans una puerta que sirviera de conexión y separación entre la ciudad y el gran parque de caza, el Tiergarten, de manera que permitiera una visión lo más amplia posible a través de ella. Langhans tomó como modelo no una puerta romana de triunfo, sino el edificio de acceso a la Acrópolis de Atenas, que él describe equivocadamente como la puerta de entrada de la ciudad griega. Según explica Laurenz

Demps, lo importante es que el cambio de un modelo romano de arco o de puerta de triunfo a un modelo griego de acceso a la ciudad sagrada y fortificada significa también un cambio de épocas desde la influencia de lo francés en Prusia al establecimiento de una nueva identidad basada en el desarrollo literario del alemán y la transición a referentes culturales griegos:

Este regreso a un modelo griego fue un paso significativo, casi una declaración de política cultural del gobierno. En lugar de una puerta de triunfo romana, se pusieron los Propileos griegos. Atenas sustituyó a Roma como modelo, lo cual fue una divisa no declarada. Y Roma era la guía del París absolutista –e incluso del Potsdam y del Berlín de Federico II–. Con el abandono de la tradición romana se anuncia el final de la época del absolutismo ilustrado también a nivel de política arquitectónica[37].

Sobre la puerta de Brandeburgo se encuentra otro de los grandes símbolos de Berlín: una cuadriga conducida por un ángel. Resulta muy significativo el cambio de símbolos de este ángel. Originariamente la escultura de Johann Gottfried Schadow (1764-1850) representaba al ángel de la Paz conduciendo la cuadriga, ya que se trataba de un monumento a la paz de Basilea de 1795. La entrada de Napoleón I por la puerta de Brandeburgo cuando ocupó militarmente Berlín la transformó en una puerta de triunfo y su decisión de llevarse la cuadriga a París como botín de guerra para ponerla como coronación de la Madeleine (el templo dedicado a su gloria y a las victorias de sus ejércitos por toda Europa), provocó la indignación de los berlineses y una metamorfosis de los símbolos. En efecto, tras la derrota de Napoleón la cuadriga regresó a Berlín en triunfo y fue colocada de nuevo sobre la puerta de Brandeburgo, pero dos pequeños cambios transformaron el simbolismo del ángel de la Paz en el ángel de la Victoria[38]: el añadido de la cruz de hierro dentro de la corona y la nueva figura del águila real prusiana con las alas extendidas y posada sobre la misma corona reconvierten el sentido de los símbolos. La antigua celebración de la Paz de Basilea se transforma en un canto a la Victoria sobre los franceses. No hay que olvidar

que la cruz de hierro, máxima condecoración prusiana, fue diseñada por Schinkel a petición del rey Federico Guillermo III como homenaje a Luisa, la «Reina-Ángel», muerta prematuramente durante la contienda.

Einzug des Königs an der Spitze der Garde am 7. Aug. 1814 durch das Brandenburger Tor im Festschmuck mit der soeben enthüllten Quadriga

Ilustración II-26. A la izquierda, caricatura política de Napoleón como «ladrón de caballos» (grabado anónimo, hacia 1813). A la derecha, entrada triunfal del rey Federico Guillermo III a través de la puerta de Brandeburgo, engalanada con Victorias y con la cuadriga de Schadow de nuevo en su emplazamiento original (litografía de Richard Knötel, 1914).

Franz Hessel escribe sobre la puerta de Brandeburgo, después de describir los dos templetes que Schinkel añadió al edificio anterior de Langhans. Y afirma que el acceso principal a Berlín es una copia, o más bien una «inspirada recreación», aunque con cambios, del modelo de los Propileos de Atenas, la entrada a la Acrópolis. Berlín, pues, también aparece aquí como la «Nueva Atenas». Dice Hessel lo siguiente:

Es la puerta de Berlín. Y con la Victoria que conduce su cuadriga, nosotros, niños de aquí, no pensamos solo en aquella vez que Napoleón la mandó sustraer y en su victorioso retorno, sino también en el papel que desempeña en el «Cumpleaños del diablillo», uno de los encantadores cuentos berlineses de Walter Gottheil, en los que el gran príncipe elector, el estanque de los peces de oro y el Spree son tan inolvidablemente inmortalizados[39].

Me gustaría recordar brevemente el argumento del cuento al que se refiere Hessel. En el día de su cumpleaños, un pequeño diablo situado en el infierno recibe de su abuela un regalo muy especial: la posibilidad de experimentar directamente el mundo de los hombres desde la medianoche hasta la salida del sol. La abuela le obsequia también una botella de agua maravillosa con la que puede poner en movimiento cualquier objeto. El diablillo sale a la superficie terrestre en Berlín, cerca de la puerta de Brandeburgo, y se divierte dando vida a los caballos de la cuadriga que le transportan con la diosa Victoria a ver toda la ciudad a través de calles y callejuelas, plazas y puentes, siempre al galope. Cuando se cansa del viaje, regresa con la cuadriga a su emplazamiento original y prosigue su

deambular y sus aventuras nocturnas. Recorre andando la avenida Unter den Linden y al llegar a la estatua ecuestre de Federico II, tiene de nuevo la intención de usar el agua que le había regalado su abuela para poner en movimiento al caballo y recorrer otra vez la ciudad. Pero la mirada severa de la estatua del rey le asusta e impide su cabalgada. En el último episodio de su aventura nocturna le ocurre algo que está prohibido a todo diablo: se compadece de dos niños huérfanos y asoman en sus ojos unas lágrimas, experiencia que le resulta extraña, pues el fuego del infierno siempre las ha impedido aflorar. Al clarear el día, el diablillo regresa a su casa, pero la abuela descubre que ha llorado y le castiga severamente. Sin embargo, el buen Dios, conmovido porque el diablillo es capaz de tener sentimientos humanos, envía a su arcángel Gabriel para que lo lleve al cielo, y lo transforma en uno más de sus ángeles con un par de alas. Y el antiguo diablillo del infierno, metamorfoseado por orden divina en ángel del paraíso, exclama: «¡Dios mío, vaya un cumpleaños!»

Ilustración II-27. La puerta de Brandeburgo, en la infancia de Walter Benjamin y de Franz Hessel. Fotografía de Waldemar Titzenhalter, 1901.

Los cuentos de Gottheil fueron enormemente populares entre los niños berlineses de comienzos del siglo XX, entre otras cosas, porque les daba una visión diferente de su ciudad. De hecho, han seguido publicándose nuevas ediciones hasta la actualidad. Por otro lado, Walter Benjamin fue un gran coleccionista de libros de cuentos infantiles y también se refiere a los cuentos berlineses de Walther Gottheil, en un contexto muy importante para el mundo de sus recuerdos, como tendremos ocasión de señalar en el próximo capítulo. Y no es un tema menor que la transformación del diablo en ángel sea el núcleo argumental de uno de los relatos de este libro tan popular en los años de la infancia de Benjamin en Berlín.

2. LOS ÁNGELES DE LA REVOLUCIÓN DE 1848

Desde mi punto de vista, la ruptura social y política generada en la sociedad alemana por la revolución de 1848 se expresa también artísticamente en la división entre la alegoría desarrollada por los vencedores en la pintura o en los monumentos públicos, por un lado, y el realismo de los perdedores, que expresan claramente las consecuencias sociales de la derrota. Esto se hace evidente si analizamos brevemente la sala dedicada por el Deutsches Historisches Museum (Museo de Historia alemana) de Berlín a los sucesos revolucionarios y sus efectos. Los vencedores se expresan en clave alegórica mediante la figura femenina de Germania (en gran medida contrapuesta a la francesa Marianne), la gran matrona que acoge protectora bajo su manto a los buenos alemanes para protegerlos de los desmanes de la Revolución. Esta personificación, junto con otras como la de Borussia, alegoría del estado prusiano (Borussia es la expresión neolatina de Prusia), aumentarán su importancia durante los años siguientes, de manera especial hasta la fundación del II Reich en 1871. Germania y Borussia, como Madonnas, madres o matronas protectoras y justicieras, acogerán bajo su protección a los buenos súbditos de la monarquía y del imperio, al tiempo que serán muy rigurosas en el castigo de los díscolos revolucionarios. La otra gran figura será el arcángel san

Miguel, elevado a personaje principal de las alegorías de la reacción conservadora. Como ejemplo, podemos ver en la siguiente ilustración II-28 un óleo sobre madera, atribuido a la escuela de Düsseldorf, que representa una alegoría de la derrota de la revolución. Bajo un extenso arco iris, símbolo de una nueva alianza entre la divinidad y la monarquía, se ofrece una versión actualizada de la lucha entre los ángeles fieles a Dios y el demonio. Este, caracterizado como un monstruo vencido, es expulsado otra vez del cielo a los infiernos inferiores, portando ahora la derrotada bandera roja de la revolución. En la parte superior, una Madonna (¿Mater Germania?) abraza y protege a sus hijos, los buenos trabajadores, mientras otra mujer llora a un soldado leal al monarca, víctima de la violencia insurrecta, representado como un guerrero griego, desnudo y con la espada en la mano. Mención especial merecen los dos ángeles. San Miguel, con la espada de fuego en la mano derecha y el escudo divino en la izquierda, acaba de arrojar de la tierra al demonio de la revolución. Mientras, el otro ángel derrama todos los bienes del cuerno de la abundancia al tiempo que escribe la historia sobre el escudo de san Miguel. De esta manera, las luchas sociales y políticas se transforman en luchas teológicas entre el Bien y el Mal, entre la Monarquía instaurada por Dios y los revolucionarios demócratas que la cuestionan.

Ilustración II-28. Atribuido a la Escuela de Düsseldorf: Alegoría de la derrota de la Revolución de 1848. Pintado hacia 1849. Museo de la Historia alemana, Berlín.

Si salimos del Museo de Historia alemana y buscamos en el espacio público de Berlín un monumento que recuerde a los soldados del rey caídos en la Revolución de 1848, no lo encontraremos ya. La llamada Columna de los Inválidos (Invalidensäule) fue mandada erigir por Federico Guillermo IV, quien puso oficialmente la primera piedra de un monumento de 38 metros de altura entre el hospital militar y el Cementerio de los Inválidos y enfrente de la casa de los Inválidos, el 18 de marzo de 1850, exactamente dos años después del comienzo del levantamiento democrático y popular en Berlín. La idea del gabinete real consistía en honrar el recuerdo de todos los soldados del ejército muertos en la sangrienta represión de la revolución, es decir, a aquellos que habían cumplido fielmente sus deberes con el rey y la patria, en el mantenimiento de la ley y el orden, según rezaba la inscripción conmemorativa. Jutta von Simson afirma que el arquitecto elegido, B. Brunkow, diseñó y se encargó de la construcción de una columna acanalada de unos 34 metros de altura que terminaba en un capitel corintio adornado con Victorias. Encima del capitel había una plataforma a la que se tenía acceso por una escalera de caracol en el interior de la columna, y todo el conjunto estaba rematado por un águila gigantesca con 8 metros de envergadura entre los extremos de sus alas abiertas. En la parte baja, un friso de Albert Wollf (discípulo de Rauch) rodeaba la columna: Borussia (versión neolatina de Prusia) consolaba a los familiares de los soldados caídos en la represión mientras los revolucionarios derrotados deponían las armas al pie del trono y Atenea coronaba a un soldado con laurel. Debajo de la columna, en el zócalo de unos 6 metros de altura se podía ver un medallón con el retrato de Federico Guillermo IV y la inscripción conmemorativa que agradecía la salvación de la patria y el mantenimiento de la ley y el orden a la fidelidad de los soldados caídos en combate. Un muro que rodeaba los laterales y el fondo de la columna tenía inscritos los nombres de todos los soldados muertos en la revolución[40]. El monumento fue muy dañado en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, y el 18 de marzo de 1948 la Asamblea de representantes de Berlín tomó la decisión de destruirlo por completo, trabajo que se llevó a cabo pocos meses después.

Desde el 15 de junio de 2000 la plaza ubicada delante de la puerta de Brandeburgo (fuera de la antigua ciudad, por tanto) lleva el nombre de «18 de Marzo» en honor no solo de los revolucionarios

de 1848, sino también en referencia al 18 de marzo de 1990, fecha en que tuvieron lugar las primeras elecciones democráticas en la antigua República Democrática alemana después de la caída del Muro de Berlín. Así pues, una misma plaza para dos revoluciones: sangrienta y fracasada a mediados del siglo XIX, la primera; exitosa y pacífica a finales del siglo XX, la segunda.

Ilustración II-29. A la izquierda, Invalidensäule en Berlín. A la

derecha, detalle de los planos de la parte superior de la columna, con una diosa Niké/Ángel de la Victoria en el capitel y, coronando el monumento, el águila con las alas desplegadas. Entre las dos figuras, la plataforma para contemplar el panorama.

Pero regresemos de nuevo al interior del Museo de la Historia alemana para contemplar brevemente algunos de los cuadros que exponen en clave realista y no alegórica las consecuencias sociales más evidentes de la revolución perdida. Las tendencias democráticas y de unidad nacional por encima de la división en múltiples estados dieron lugar a las reuniones del Parlamento alemán en la iglesia de Pablo (Paulskirche) en Frankfurt am Main, donde se discutió y se aprobó la primera Constitución alemana en marzo de 1849 que, sin embargo, no fue aceptada por muchos de los estados, entre ellos los más importantes, como Prusia y Austria. El fracaso de esta revolución democrática tuvo como consecuencia largos años de represión política reaccionaria, lo cual, unido a la crisis económica y a la pobreza, provocó una emigración masiva a muchos países como Canadá, Brasil, Nueva Zelanda, Australia y, de manera especial, a Estados Unidos. Son también los años de enriquecimiento de las ciudades portuarias como Bremen y Hamburgo, así como de las compañías de navegación y transporte de viajeros. Se calcula que entre 1850 y 1870 abandonaron el territorio alemán en torno a dos millones de personas. En el Museo de Historia alemana tres cuadros describen la situación social de la emigración masiva en busca de mejores condiciones de vida. Felix Schlessinger, en Die Poststube («La oficina de correos», 1859), muestra el comienzo del largo y agotador viaje de los emigrantes en las oficinas de correos de las ciudades portuarias, donde, además de esperar la llegada de noticias, se anunciaba la llegada y partida de los barcos, así como la venta de billetes. En un segundo cuadro, también en clave realista, Antonie Volkmar relata la «Despedida de los emigrantes» (Abschied der Wanderer, Berlín, 1860): una barcaza repleta de emigrantes se dirige desde el puerto francés de Saint-Malo a embarcarlos en un velero de bandera norteamericana. En el centro del bote, un adolescente puesto en pie agita su gorra en señal de despedida. El tercer cuadro es el más importante desde mi punto de vista y representa un hecho real, el incendio y posterior

hundimiento el 13 de septiembre de 1858 de un barco repleto de emigrantes alemanes, llamado Austria. El incendio fue provocado seguramente por un descuido o una irresponsabilidad y los efectos fueron devastadores: de los 542 pasajeros solo 89 pudieron ser salvados. El barco francés Maurice recogió a 67 y el noruego Katharina a 22 de los emigrantes alemanes. El resto pereció en la catástrofe, lo cual fue percibido como una verdadera tragedia colectiva, posiblemente la mayor en la etapa de la emigración masiva de los alemanes entre 1848 y 1870[41]. La detallada pintura de Josef Carl Berthold Püttner muestra el incendio del Austria, el pánico a bordo, la huida de los que consiguen un puesto en una barca de salvamento o se lanzan directamente al mar y la aglomeración de pasajeros huyendo del fuego en la proa del barco. Irónicamente, el mascarón de proa de la nave Austria es una diosa Niké. La diosa Victoria ha sido testigo en Alemania de la derrota de la revolución y aquí es testigo, además, de una segunda derrota, la de los emigrantes que perecen en la travesía al intentar comenzar una nueva vida en América.

Ilustración II-30. Josef Carl Berthold Püttner, «Hundimiento del Austria el 13 de septiembre de 1858». Pintado ese mismo año, se encuentra en el Museo de la Historia alemana en Berlín. Foto

Ilustratedjc. Licencia Wikimedia Commons.

Quisiera concluir este capítulo con una imagen alegórica que unifica dialécticamente el triunfo y la derrota y que podríamos denominar el «Ángel de la Victoria de los vencidos», o también el «Ángel de la socialdemocracia alemana». Se trata de una imagen diferente a la del Ángel benjaminiano de la Historia, un ángel no impotente hacia las víctimas del pasado, sino que regresa y vuela hacia atrás en el recuerdo de los derrotados en las luchas políticas por la libertad.

La socialdemocracia alemana expresa su duelo por las víctimas populares de la revolución de 1848: un ángel, con las alas desplegadas, desciende desde el cielo para poner una corona de laurel sobre la cabeza de un proletario, caído en una de tantas barricadas de alguna ciudad alemana o francesa. El cadáver yace sobre los adoquines levantados de la calle para usarlos en la revuelta y mantiene en su mano izquierda el rasgado estandarte rojo de la insurrección popular en el que todavía se pueden leer las palabras Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, la versión alemana de las tres grandes consignas de la Revolución francesa y de todas las revoluciones europeas del siglo XIX. La escena se enmarca con el título de la publicación Süddeutscher Postillon y con las ramas trenzadas o guirnaldas de la victoria, si bien se trata de celebrar una derrota acontecida casi cincuenta años antes. Y en el interior de la revista un poema de Ernst Klaar recuerda a todas las víctimas que han luchado y muerto por la libertad en Berlín o en Baden, en las barricadas de Viena, en París o en cualquier sala de tortura. La conmemoración del 18 de marzo se convierte en un acto de memoria popular en recuerdo de los muertos por un futuro mejor.

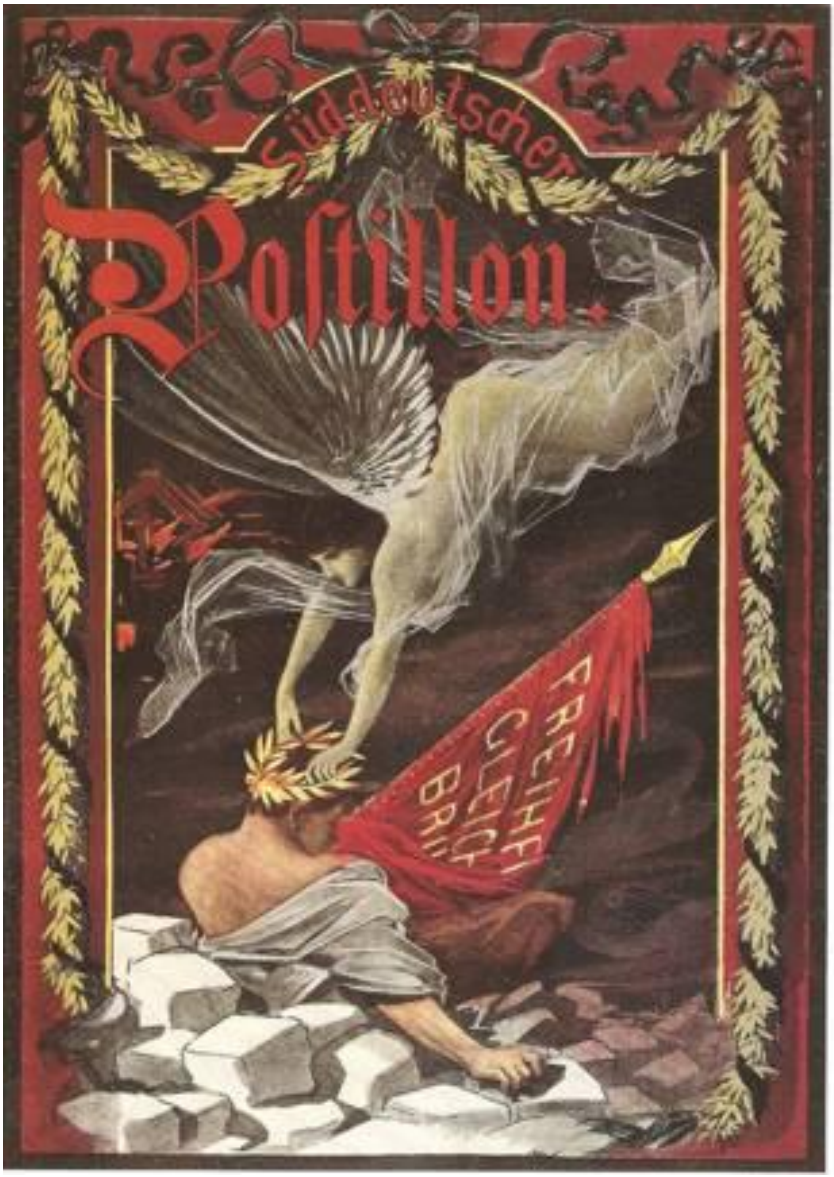


Ilustración II-31. Portada del Süddeutscher Postillon, año XIV, 1896, nº 6.

¿Conoció Walter Benjamin esta portada con la imagen del ángel de la Victoria póstuma de los vencidos, en la que la socialdemocracia alemana se identificaba con la historia de los derrotados en las revoluciones del pasado? Es posible que sí, aunque no lo puedo afirmar con rotundidad. De hecho, Benjamin se refiere al Süddeutscher Postillon en su artículo sobre «Eduard Fuchs: coleccionista e historiador», artículo encargado por Max Horkheimer para la revista de la Escuela de Frankfurt que entonces dirigía en el exilio, la Zeitschrift für Sozialforschung, donde fue publicado en 1937. Afirma Benjamin lo siguiente:

En la misma casa del Münchener Post apareció una publicación socialista de humor político, Süddeutscher Postillon. Una casualidad hizo que Fuchs tuviese que echar una mano a la paginación de un número de Postillon, y luego otra le llevó a llenar algunos huecos con contribuciones propias. El éxito de aquel número fue extraordinario. En el mismo año apareció luego, abigarrado en imágenes –la prensa ilustrada en color estaba entonces en sus comienzos– el número de mayo. Se vendieron sesenta mil ejemplares contra los dos mil y pico de media anual. Y así llegó Fuchs a ser redactor de una revista dedicada a la sátira política[42].

Benjamin retrata a Fuchs como un erudito, como un pionero del coleccionismo y pionero también de la consideración materialista del arte. Le considera como la suma de un coleccionista francés y un historiador alemán, alabando especialmente su inmensa capacidad de recogida de materiales para sus libros acerca de la historia de la caricatura de los pueblos europeos, la historia ilustrada de las costumbres desde la Edad Media hasta nuestros días, la historia del arte erótico o las litografías y xilografías de Honorato Daumier, a cuya interpretación dedicó varios libros. Al gran coleccionista que fue Benjamin le admira mucho la enorme pasión coleccionadora de Fuchs y afirma que este, «para el primer volumen de La caricatura de los pueblos europeos coleccionó nada menos que 68.000 láminas para escoger entre ellas exactamente quinientas. Jamás reprodujo una lámina más de una vez. La profusión de su documentación y la amplitud de su influencia van de consuno»[43].

Benjamin insiste en la pertenencia de Fuchs a la generación heredera de las luchas políticas de 1830 y de la revolución de 1848. Nacido en 1870, participó activamente desde su primera juventud de una manera especial en la lucha de la socialdemocracia alemana en los difíciles años de las leyes antisocialistas:

Mediados los años ochenta [del siglo XIX] entró Fuchs en la vida profesional. Dominaba entonces la Ley de los Socialistas. Fuchs hizo su aprendizaje junto con proletarios interesados políticamente y pronto se vio metido en la lucha, que hoy [1937] se nos antoja idílica, de aquellos ilegales[44].

Además, es preciso recordar que Edward Fuchs y Walter Benjamin se conocieron durante su exilio común en París, donde tuvieron ocasión de mantener conversaciones entre noviembre de 1933 y marzo de 1937. Es muy posible que uno de los temas de sus coloquios versara sobre la importancia de la caricatura y de la imagen como documento histórico, así como sobre el artículo que Benjamin escribía sobre Fuchs. De hecho, parece clara la influencia de este último sobre la importancia concedida a la imagen en el desarrollo del proyecto de los Passagen-Werk [45].

Pienso que tiene razón Burkhardt Lindner al señalar que en el artículo sobre Fuchs adelanta Benjamin «formulaciones teóricas centrales que casi al pie de la letra serán retomadas en las tesis Sobre el concepto de historia»[46]. Uno de esos temas es la crítica benjaminiana a la idea de progreso, idea que la socialdemocracia había hecho suya de manera acrítica, partiendo de las ideas del positivismo de su tiempo. Según Benjamin, el positivismo y la socialdemocracia (contaminada por la visión positivista) fracasan en un punto esencial: en el desarrollo de la técnica son capaces de percibir los progresos de las ciencias naturales, pero son incapaces de ver los retrocesos de la sociedad. No reconocieron el lado destructivo del progreso técnico y olvidaron que la técnica sirve a la sociedad del siglo XIX para la producción de mercancías. Todos participan de esa retórica del progreso de la técnica:

Al comienzo están los saint-simonianos con su retórica de la industria; sigue el realismo de un Du Camp que ve en la locomotora la santa del futuro; concluye un Ludwig Pfau: «No es en absoluto necesario», escribe, «ser un ángel, y la locomotora vale más que el más hermoso par de alas»[47].

No deja de ser curiosa esta comparación entre la locomotora y «la santa del futuro» o también entre las alas del ángel y la fuerza motriz de la máquina de tren. Benjamin prosigue su artículo hablando de la contraposición entre el siglo XIX y el siglo XX en la idea de la técnica. La burguesía decimonónica podía complacerse en la técnica porque no llegó a experimentar del todo cómo se iban a desarrollar en sus manos las fuerzas de producción. Esa experiencia estaba reservada, según Benjamin, al siglo XX:

Este [siglo XX] vive cómo la velocidad de los medios de transporte, o la capacidad de los aparatos con que se reproduce la palabra o la escritura, sobrepasan las necesidades. Las energías que la técnica desarrolla más allá de ese umbral son destructoras. En primera línea favorecen la técnica de la guerra y de su preparación publicitaria. De dicho desarrollo, que desde luego ha estado condicionado por las clases, puede decirse que se realizó a espaldas del siglo pasado [siglo XIX]. No fue consciente de las energías destructoras de la técnica. Lo cual vale sobre todo para la socialdemocracia de fin de siglo. Si se enfrentó aquí o allá a las ilusiones del positivismo, en conjunto siguió presa en él. Le parecía que el pasado estaba recogido de una vez por todas en los graneros del presente; si el futuro abría perspectivas de trabajo, la bendición de la cosecha era cierta[48].

Pero regresemos de nuevo a la imagen del «ángel de la socialdemocracia» en el Süddeutscher Postillon. ¿Se trata de uno de esos momentos en que la socialdemocracia se enfrentó a las

ilusiones del positivismo, o hay algo más en ella? Tal vez este ángel que se apiada de los muertos y derrotados de la historia sea algo más, un contrapunto a la idea de Benjamin según la cual «nada ha corrompido tanto al movimiento obrero alemán como el convencimiento de que nadaba a favor de la corriente». La vuelta del rostro hacia el pasado, el regreso del ángel para llorar a los muertos de tantas revoluciones fallidas y coronarles con la victoria, implica una visión de la historia basada no en la idea de progreso, sino en la rememoración de las víctimas del pasado. Es un ángel de la Memoria que reivindica el recuerdo de las víctimas, un ángel capaz de regresar al pasado venciendo las tempestades del progreso, al contrario del Ángel de la Historia en la famosa Tesis IX del escrito de Benjamin Sobre el concepto de Historia.

Notas al pie

[1] Franz Hessel, Paseos por Berlín, Madrid, Tecnos, 1997, p. 33.

[2] W. Benjamin, «El retorno del flâneur», epílogo a la edición castellana del libro de F. Hessel, Paseos por Berlín, Madrid, Tecnos, 1997, p. 218. (He modificado la traducción: «Nur was uns anschaut sehen wir»: solo vemos lo que nos mira.)Ver el original alemán en GS, III, pp. 194-199.

[3] August Lindemann, Die Markthallen Berlins, Berlin, Springer, 1899.

[4] Cfr. W. Benjamin, «El mercado de la plaza de Magdeburgo», en Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 71-72.

[5] Walter Benjamin, «Venta callejera y mercados en el antiguo y nuevo Berlín», en Radio Benjamin, ed. cit., p. 41.

[6] Este mercado cubierto de la Lindenstrasse (calle, no avenida de los Tilos) fue el segundo mercado de hierro y cristal construido en Berlín en 1886. Ubicado cerca de la plaza de Belle-Alliance, la plaza favorita del Benjamin niño, tenía entradas por Friedrichstrasse, 18, y por Lindenstrasse, 97/98, de manera que podía ser considerado como un enorme pasaje comercial que unía esas dos calles. Fue reducido a escombros por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

[7] Walter Benjamin, «Venta callejera y mercados en el antiguo y nuevo Berlín», ya citado, p. 43.

[8] W. Benjamin, Infancia en Berlín…, ed. cit., p. 50.

[9] W. Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 35-36.

[10] Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., p. 209.

[11] Walter Benjamin, Infancia en Berlín…, ed. cit., p. 156. He

añadido la negrita.

[12] Walter Benjamin, «Das Passagen-Werk», en Gesammelte Schriften, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, vol. V.1, p. 580 [N 4, 2].

[13] Ibidem, p. 574.

[14] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 31. La ciudad como laberinto es también una metáfora frecuente en Zentralpark, en el vol. I.2 de los Gesammelte Schriften de Walter Benjamin, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 655-690. En la edición española de las Obras de Walter Benjamin publicadas por la editorial Abada, libro I / vol. 2, Madrid, pp. 261-301: «Parque Central».

[15] Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, VII.1, pp. 97-98. En castellano, cfr. Walter Benjamin, «Un pilluelo berlinés», en Radio Benjamin, edición de Lecia Rosenthal, Madrid, Akal, 2014, p. 62.

[16] Graeme Gilloch, Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City, Cambridge, Polity Press, 1996, p. 18. Véase también el libro de Susan Buck-Morss, Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid, A. Machado, 1995, así como las monografías de David Frisby, Fragmentos de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin, Madrid, A. Machado, 1992; David Frisby, Cityscapes of Modernity. Critical Explorations, Cambridge, Polity Press, 2001; Martín Kohan, Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin, Madrid, Trotta, 2007, y Andrew Webber, Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

[17] Gershom Scholem, Walter Benjamin. Historia de una amistad, Barcelona, Península, 1987, p. 195.

[18] Graeme Gilloch, Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City, ed. cit., pp. 19-20.

[19] Gebhard Leberecht von Blücher, general y comandante en jefe del ejército prusiano en la batalla de Waterloo, fue partidario de denominarla «batalla de la Belle Alliance», nombre de la posada que sirvió de cuartel general a Napoleón, al tiempo que hacía referencia

a la última de las alianzas europeas contra el emperador francés. Sin embargo, prevaleció la idea inglesa de llamarla Waterloo, nombre del pequeño pueblo belga cercano al escenario de la batalla.

[20] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 31-32. También escribe Franz Hessel sobre las estatuas de su lugar de juegos infantiles en el Tiergarten de Berlín. Y se refiere a los angelotes (uno tocado con casco prusiano en punta y otro que toca la tuba), al Mercurio niño, al Apolo barbudo y al «bueno de Federico Guillermo que mira a la isla de Luisa». Incluso menciona a las Pomonas, Ceres, Baco y similares que adornaron los alrededores de la plaza de la Gran Estrella (Grosses Stern). No lejos de la Gran Estrella (plaza donde hoy se encuentra la Columna de la Victoria) construyó el arquitecto Knobelsdorff su laberinto, del cual hay un sucesor en el camino que lleva al monumento de Federico Guillermo III. Cfr. Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., pp. 133-136.

[21] En realidad, el título es más extenso: Berlin und seine nächsten Umgebungen in malerischen Originalansichten. Historisch-topographisch beschrieben von Ludwig Rellstab, Darmstadt, Lange, 1854. El libro ha sido reeditado en forma facsimilar en diferentes ocasiones durante el siglo XX, por ejemplo, en Weidlich, Würzburg, 1985.

[22] Cfr. Walter Benjamin, «Ein Berliner Strassenjungen», en Rundfunkgeschichten für Kinder, GS, VII.1, pp. 92-98. En esta conferencia radiofónica, Benjamin también cita otra descripción más actual del Tiergarten hecha por un nuevo y auténtico berlinés, a quien nombra como «mi amigo Franz Hessel» en el libro Spazieren in Berlin.

[23] Franz Hessel, op. cit., p. 147. Véase también la amplia documentación sobre este monumento en el libro de Michael Nungesser, Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Arenhövel, 1987.

[24] En Willmuth Arenhövel (ed.), Berlin und die Antike, catálogo de una exposición celebrada en el palacio de Charlottenburg, abril-julio 1979, Deutsches Archäologisches Institut / Staatlichen Museen

Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1979, p. 186.

[25] Walter Benjamin, Crónica de Berlín, ed. cit., p. 205.

[26] Walter Benjamin, Crónica de Berlín, ed. cit., pp. 230-231. Con ligeras variantes, Benjamin repite este texto en sus materiales para «Passagen-Werk», en Gesammelte Schriften, Band V.1, ed. cit., pp. 159-160.

[27] Cfr. Walter Benjamin, «Berliner Kindheit um Neunzehnhundert», en sus Gesammelte Schriften, vol. IV.1, ed. cit., pp. 288-289. Benjamin hace un juego de palabras: «Hallesches Tor» es la puerta de Berlín que conduce hacia la ciudad de Halle, pero la transforma en «puerta y recinto», «Tor y Halle», de la gruta de sus recuerdos.

[28] Cfr. Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., p. 72.

[29] Cfr. Monika Arndt, Die Ruhmeshalle im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preussens nach der Reichsgründung, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1985.

[30] Cfr. Unter den Linden. Historische Photographien, herausgegeben von der Stiftung Stadtmuseum Berlin, mit Texten von Dieter Hildebrandt, Hans-Werner Klünner, Jost Hansen, Berlin, Nicolai, 2001, p. 32.

[31] Reinhart Kosseleck, Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französicher Vergleich, Basel, Schwabe & Co., 1998.

[32] Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., p. 101.

[33] Ibidem, p. 103.

[34] Cfr. Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 37-40. Por otro lado, resulta curioso que Benjamin no se refiera a la Kaisergalerie en la enumeración que realiza en un texto de la Obra de los Pasajes (en Walter Benjamin, Obras, libro V / vol. 2, Madrid, Abada, 2015, p. 1303. [Mº, 1]: «Recordar los pasajes berlineses: los soportales junto a Spittelmarkt (a lo largo de Leipziger Strasse), los de aquella otra calle tan tranquila en el barrio de la confección, el pasaje y los soportales en la zona de la puerta de Halle, y las verjas

de hierro como entradas a las calles privadas». Benjamin continúa recordando una vez más su postal azul de la puerta de Halle, a la que ya me he referido más arriba.

[35] Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 332.

[36] Walter Benjamin, Crónica de Berlín, ed. cit., pp. 204-205. Ver también las referencias de Benjamin a otros cafés y su ambiente berlinés en las páginas siguientes de la misma obra: café de Occidente, café de la Princesa, café Románico, etc. «Aún no había llegado la época en la que ir a los cafés se convirtió para mí en una necesidad vital cotidiana», en ibidem, p. 205.

[37] Laurenz Demps, Das Brandenburger Tor. Ein Symbol im Wandel, Berlin, Verlaghaus Braun, 2003, p. 15. Otra visión interesante de la evolución histórica de la puerta de Brandeburgo puede verse en el libro de Rainer Laabs, Das Brandenburger Tor. Brennpunkt deutscher Geschichte, München, Quadriga, 2001.

[38] Cfr. Reinhart Kosseleck, Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französchiscer Vergleich, ed. cit., pp. 20-22.

[39] Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., p. 107. (He modificado ligeramente la traducción.)

[40] Jutta von Simon, «Die Berliner Säulenmonumente», en Willmuth Arenhövel (ed.), Berlin und die Antike, ed. cit., pp. 206-207.

[41] Cfr. el libro del Museo de Historia alemana, Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen, editado por Hans Ottomeyer y Hans-Jörg Czech, Wolfratshausen, Minerva, 2007, pp. 144-145.

[42] Walter Benjamin, «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en la versión española de Jesús Aguirre, Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Madrid, Taurus, 1973, p. 94.

[43] Ibidem, p. 118.

[44] Ibidem, p. 94.

[45] Cfr. Steffen Haug, Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der Passagenarbeit, Paderborn, Fink, 2017, pp. 87-89.

[46] Burkhardt Lindner, «Zu Traditionkrise, Technik, Medien», en Burkhardt Lindner (Hrsg.), Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2006, p. 456.

[47] Walter Benjamin, «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», ed. cit., p. 99.

[48] Ibidem, pp. 99-100.

Capítulo III

Walter Benjamin: Ángel de la Victoria y Ángel de la Historia

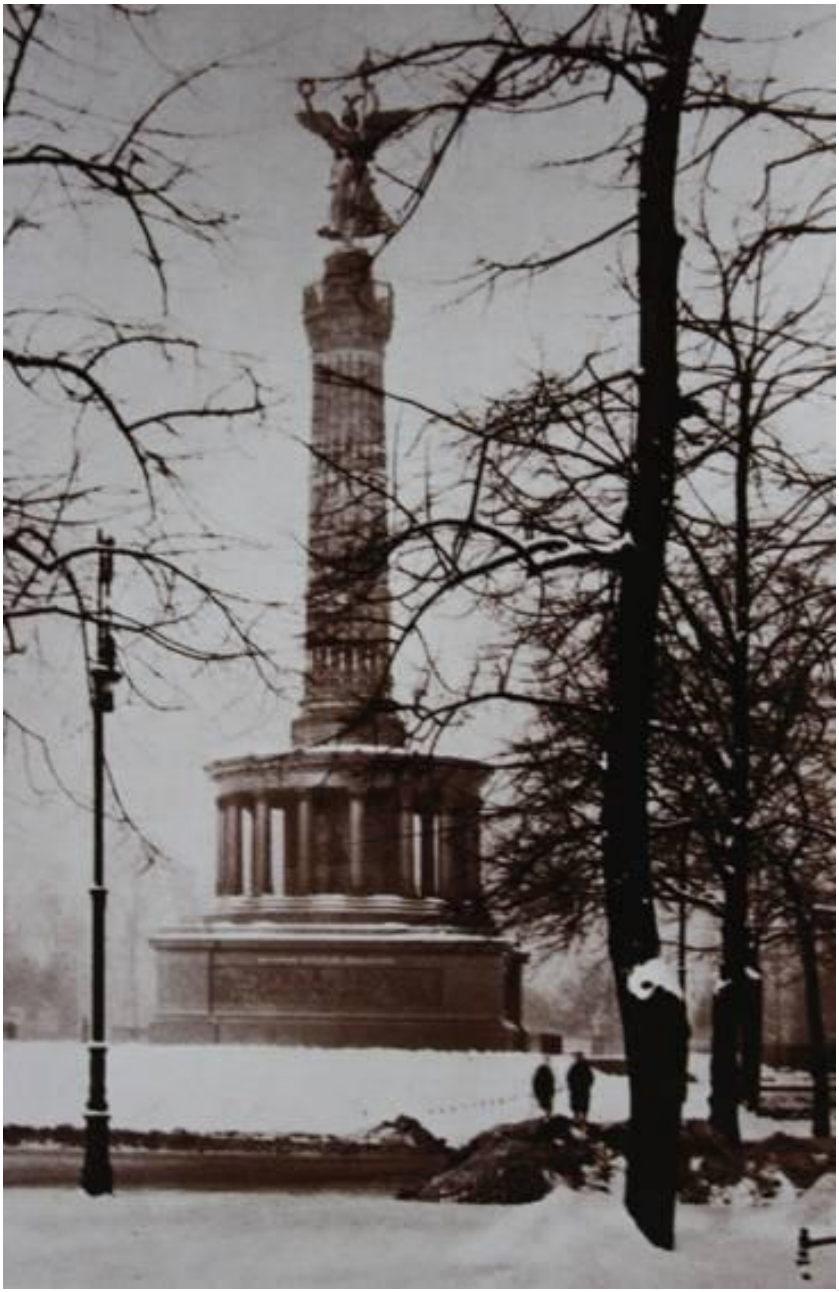


Ilustración III-1. La Columna de la Victoria a comienzos del siglo XX, en los días nevados de la infancia berlinesa de Walter Benjamin.

Fotografía de Günther Beyer.

1. LA COLUMNA DE LA VICTORIA EN BENJAMIN Y LA MAGDALENA EN PROUST O CÓMO SE ABRE «EL INMENSO EDIFICIO DEL RECUERDO»

En esta trama de reflexiones y recuerdos sobre la ciudad de Berlín hay que insertar el texto de Benjamin acerca de la Victoria encima de la Columna Triunfal (Siegessäule), el monumento erigido en la antigua Königplatz (plaza del Rey), para conmemorar las grandes victorias de los ejércitos prusianos en las guerras contra los daneses (1864), los austríacos (1866) y los franceses (1870-71). Durante unos años, la Columna estuvo aislada en medio de la gran plaza que había sido un espacio de entrenamiento militar. Más tarde, en 1894, fue inaugurado enfrente el edificio del Reichstag alemán o Parlamento. Después de la quema del Reichstag, los nazis trasladaron la Columna Triunfal a su actual emplazamiento en la Grosser Stern (Gran Estrella), una enorme plaza circular en la que confluyen seis amplias avenidas en el centro del parque Tiergarten. Además, aumentaron la altura de la columna, añadiendo un cuarto tambor. Pero Benjamin la conoció en su emplazamiento inicial, al final de la avenida de la Victoria, una calle ocupada entonces con estatuas de los héroes del nacionalismo alemán y que conducía a la Königsplatz y al Parlamento.

Resulta significativo que Walter Benjamin utilice como motto de su libro Infancia en Berlín hacia 1900 precisamente unos versos de difícil interpretación, pero que nos hacen ver el papel central de este monumento en sus recuerdos: «Oh, Columna de la Victoria tostada al horno / con azúcar de invierno de los días de la infancia»[1] (O braungebackene Siegessäule / mit Winterzucker aus der Kindertagen). De esta manera, el monumento a la Victoria se convierte en el eje central del libro y es mucho más que uno de sus apartados. El fragmento dedicado a la Columna Triunfal comienza con la constatación de que el monumento se encontraba en medio de la ancha plaza como la fecha impresa en rojo en el almanaque y termina con la referencia irónica a un eterno domingo o a un Día de Sedán eterno, es decir, a una conmemoración constante del nacionalismo alemán y de la victoria contra los franceses en la

batalla de Sedán que marcó el punto definitivo de la guerra franco-prusiana de 1870-71. Y el núcleo del capítulo consiste en el recuerdo de una visita infantil a la Siegessäule con sus compañeros de clase del colegio, en la que sus profesores le explicaron los símbolos de este monumento a la Victoria.

Pero volvamos por un momento al motto del libro. En la misma carta en que Benjamin le adelanta a su amigo Gerhard Scholem dicho lema , afirma que espera poder contarle algún día de dónde proceden los versos. Y a continuación le describe también el cambio de enfoque de su Crónica de Berlín para elaborar un nuevo libro, Infancia en Berlín hacia 1900, en el que se trata de recuerdos de infancia que no siguen un desarrollo cronológico ni constituyen una crónica, «sino que representan aisladas expediciones a las profundidades de la memoria»[2]. En Crónica de Berlín el motto permanece con ligeras variantes, si bien ya no es puesto al frente de la obra, sino que aparece citado en medio del texto: «Oh Columna de la Victoria tostada al horno / con el azúcar infantil de los días de invierno» (Motto: O braungebackene Siegessäule / mit Kinderzucker aus der Wintertagen). Scholem constata en nota a pie de página que más tarde descubrió que los versos procedían de un pequeño poema surrealista escrito por Benjamin bajo los efectos del haschisch. Y Rolf Tiedemann y Hermann Scheppenhäuser, los editores de las obras completas de Walter Benjamin, lo han recogido junto con otros textos bajo el epígrafe general de «Protocolos de los experimentos con drogas». El poema completo reza así:

La fantasía se vuelve civilizadora –

Ojalá tuviera de nuevo a las alegres comadres de Windsor

En la niebla berlinesa

Los cuentos berlineses de Gottheil:

Oh columna de la victoria tostada al horno

Con azúcar de niebla en los días de invierno

Cañones franceses sobrepasan

Mis preguntas.

Barbarossa 1771 [3].

Y en el margen izquierdo del poema, en vertical, de abajo hacia arriba, se pueden leer dos líneas: «Empleados berlineses / con buen humor»[4].

En este poema, el deseo de ver de nuevo a las alegres comadres de Windsor puede referirse a los recuerdos infantiles de Benjamin acerca de su iniciación al teatro (habla de su asistencia a Ricardo II en el teatro de la Nollendorfplatz de Berlín) y a la ópera. En Crónica de Berlín recuerda una oscura noche de invierno en que acompaña a su madre a una representación de la ópera Las alegres comadres de Windsor (Die lustigen Weiber von Windsor) en algún teatro popular. Se trata de la ópera de Carl Otto Nicolai, estrenada en Berlín en 1849, basada en la famosa comedia de Shakespeare y que se seguía representando todavía de vez en cuando en el cambio de siglo.

Por otro lado, varias generaciones de niños disfrutaron con la lectura de los cuentos berlineses de Walther Gottheil, muchos de ellos centrados en las vivencias de la gran ciudad de Berlín, sus parques, monumentos, mercados de navidad o estanques de peces de colores. Ya me he referido en el capítulo anterior a «El cumpleaños del diablillo» y su vuelo mágico con la cuadriga de la puerta de Brandeburgo. En otros cuentos berlineses de Gottheil aparece la Columna de la Victoria. En «El conde Moltke y el general de los gorriones», este general narra a sus camaradas la batalla mantenida por los gorriones del entorno de la Siegessäule, que se alimentan en la plaza del Rey –al tiempo que limpian los árboles de insectos dañinos–, contra los gorriones del cercano monumento de la puerta de Brandeburgo, quienes habían ideado un plan de guerra para arrebatarles el territorio. Y en una de las ediciones del libro se incluye una acuarela en la que pasean dos chinos conversando en un Tiergarten nevado y con la Columna de la Victoria al fondo de la escena, para ilustrar el cuento «Los chinos en Berlín»[5].

Finalmente, en el poema los «cañones franceses sobrepasan mis preguntas» se refieren a las piezas artilleras que adornan las acanaladuras de la Columna de la Victoria y sobre los que Benjamin ironiza en Infancia en Berlín hacia 1900, afirmando que de la explicación que le dieron sus profesores no entendió muy bien si los franceses habían entrado en guerra con cañones de oro, o si «nosotros los fundimos con el oro que les habíamos quitado»[6]. Más adelante volveré sobre este punto.

Bajo los influjos del haschisch, Benjamin se imagina la enorme Columna de la Victoria de 69 metros de altura como si fuese un pastel de su infancia, dorado en el horno y al que se le añade el azúcar-glas como si fuera la nieve o la niebla de los duros y gélidos días del invierno. En la fotografía que encabeza el presente capítulo podemos ver una imagen invernal de la Columna de la Victoria, tal como la recuerda Benjamin en sus escritos autobiográficos.

Cabe sugerir un paralelismo entre la evocación del recuerdo en Marcel Proust, su búsqueda del tiempo perdido, por un lado, y la exploración benjaminiana de la infancia irremediablemente ida, por el otro. La Columna de la Victoria, transformada en un inmenso pastel de Navidad en la imaginación de Benjamin durante su experiencia con haschisch, resulta ser el equivalente funcional de la famosa magdalena de Proust. En ambos casos, el olor y el sabor, más que una imagen, provocan el estallido de la memoria involuntaria, la evocación de todo el mundo de los recuerdos infantiles. Benjamin era un profundo conocedor de la obra de Proust, no solo por su tarea de traductor de varios volúmenes de En busca del tiempo perdido [7], sino también por los artículos que escribió sobre él, especialmente «Una imagen de Proust». Al comienzo de su ensayo «Sobre algunos temas en Baudelaire», analiza Benjamin el capítulo inicial del libro primero de En busca del tiempo perdido, donde Proust desarrolla su idea de la contraposición entre dos tipos de memoria, voluntaria e involuntaria. Durante años Proust intentó inútilmente recuperar su infancia, el mundo de la ciudad de Combray, buceando en el pasado de manera voluntaria. Pero el ayer se resiste a volver al presente y, en contra de la teoría de Bergson expuesta en Matière et Mémoire, el pasado no regresa cuando lo buscamos conscientemente, con una resolución libre de nuestra voluntad. En su análisis de Proust,

afirma Benjamin lo siguiente:

La memoria pura – mémoire pure – de la teoría bergsoniana se vuelve en él involuntaria – mémoire involuntaire –. Proust confronta sin dilaciones esta memoria involuntaria con la voluntaria que se halla dominada por la inteligencia. A las primeras páginas de su obra incumbe poner en claro esa relación. En la consideración que introduce el término, Proust habla de lo pobremente que durante muchos años se ha ofrecido a su memoria la ciudad de Combray, en la que transcurrió sin embargo una parte de su infancia. Antes de que el sabor de la magdalena, sobre el que vuelve a menudo, le transportase una tarde a los viejos tiempos, Proust estuvo limitado a lo que le proporcionaba una memoria que se doblega a la llamada de la atención. Esta es la mémoire volontaire, un recuerdo voluntario; lo que pasa con ella es que las informaciones que imparte sobre el pretérito no retienen nada de este[8].

Los esfuerzos voluntarios de nuestra inteligencia no sirven para recuperar el pasado. Esta recuperación solo es posible de manera fortuita, cuando por puro azar nos encontramos con un objeto que nos devuelve el tiempo perdido. Para Proust, recuperar el pasado depende del azar de toparnos con ese objeto que hace estallar el mundo del recuerdo, antes de que un segundo azar, el de la muerte, termine con nuestra vida:

Intentar evocarlo [nuestro pasado] resulta empeño perdido, todos los intentos de nuestra inteligencia son inútiles. Está oculto, fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material –en la sensación que este nos daría– que no sospechamos. Del azar depende que encontremos o no ese objeto antes de morir[9].

A continuación, Proust describe cómo recobra el pasado al probar

un trozo de magdalena mojado en té, cómo el sabor y el olor le transportan a un mundo de sensaciones nuevas en el que todo el edificio del recuerdo se reconstruye en su mente: la casa familiar, el jardín, la calle, la gente del pueblo, sus casitas, la iglesia, todo Combray y sus alrededores, todo aquello, que iba cobrando forma y solidez, salió de su taza de té. El recuerdo regresa por el sabor y por el olor, mucho más que por una imagen y, sobre todo, mucho más que por la búsqueda consciente llevada a cabo por la inteligencia:

Pero, cuando después de la muerte de las personas, después de la destrucción de las cosas, nada subsiste de un pasado antiguo, solo el olor y el sabor –más débiles, pero más vivaces, más inmateriales, más persistentes, más fieles– perduran durante mucho tiempo aún, como almas, recordando, aguardando, esperanzados, sobre la ruina de todo lo demás, portando sin flaquear sobre su gotita casi impalpable el inmenso edificio del recuerdo[10].

Aunque bosqueja algunas dudas sobre la importancia que Proust adjudica al azar en la recuperación del pasado, Benjamin acepta en general sus planteamientos y de manera especial la tenacidad con la que se guardan recuerdos en el olfato. Por ello, no es una mera casualidad la sensibilidad de Proust para los olores. Aunque, según Benjamin, la mayoría de los recuerdos de la mémoire involontaire se nos presentan como imágenes de rostros aisladas, para entender a Proust y vibrar con su obra es necesario trasponerse a un estrato especial en el que el pasado no se nos da en imágenes: «El olfato es el sentido para el peso de quien arroja sus redes en el mar del temps perdu»[11]. Siendo consecuentes con esta idea que Benjamin hace suya, también podemos considerar que la Columna Triunfal con el ángel de la Victoria, transformada en un pastel con su olor y color característicos, ejercen el mismo efecto que la magdalena de Proust: recobrar todo el edificio del pasado y abrir el antiguo mundo perdido de la memoria infantil.

Pero, a pesar de todo, no se pueden forzar las similitudes, ya que el propio Benjamin es consciente de la distancia que le separa de Proust, quien permanece para él como un modelo imposible de

imitar. En las primeras páginas de Crónica de Berlín, Benjamin se ocupa de rememorar a aquellos que le han introducido en el conocimiento de la ciudad y piensa que sin el conocimiento de París, jamás hubiera podido establecer sus propios recuerdos de infancia en Berlín. Y a París le han introducido Léon Daudet, Marcel Proust y su amigo Franz Hessel. A Daudet le agradece el título de su libro, París vivido, que transforma en su perspectiva de Berlín vivido, aunque esto no le suene tan bien. En cualquier caso, se trata de escribir la ciudad desde la profunda vivencia personal de ella. A Hessel le agradece no tanto su libro Spazieren in Berlin (que es posterior), sino más bien sus paseos comunes por los laberintos de París, primero, y por Berlín, la ciudad natal de ambos, después. Y se siente deudor de Proust, cuya maestría en el arte de recordar se convierte en algo inalcanzable. En este contexto, utiliza Benjamin la metáfora de la memoria como abanico que se abre y ya no se puede cerrar porque siempre se encuentran nuevos elementos del recuerdo:

Lo que Proust comenzó tan alegremente se ha convertido en algo de una seriedad apabullante. El que un buen día ha empezado a abrir el abanico del recuerdo, ese siempre encuentra nuevas piezas, nuevas varillas, ninguna descripción le satisface, pues se ha dado cuenta de que cabría desplegarla, de que únicamente en los pliegues reside lo auténtico: aquella imagen, aquel sabor, aquel tacto a causa del cual hemos desdoblado todo esto; y entonces el recuerdo va de lo pequeño a lo pequeñísimo, de lo pequeñísimo a lo ínfimo, y cada vez se hace más fuerte con lo que encuentra en estos microcosmos. Este es el juego mortal en que Proust se metió y en el que difícilmente encontrará más sucesores que camaradas necesitaba[12].

Uno de esos camaradas o sucesores es, ciertamente, Walter Benjamin. Pero este piensa que no podrá nunca llegar a la altura del gran escritor francés, sino como mucho a ser su traductor en un doble sentido, real y figurado. En sentido real, Benjamin tradujo al alemán varios volúmenes de A la búsqueda del tiempo perdido, algunos de ellos en colaboración con su amigo Franz Hessel. En sentido figurado, los escritos autobiográficos de Benjamin sobre su

infancia aplican a Berlín algunos elementos del recuerdo que Marcel Proust desarrolló para la descripción de la ciudad de París.

2. RECUERDOS DE WALTER BENJAMIN SOBRE SU EDUCACIÓN AUTORITARIA Y MILITARISTA EN LA ALEMANIA GUILLERMINA

Me parece importante destacar que la trayectoria vital de Walter Benjamin se mueve desde la imagen de la diosa o ángel de la Victoria a la imagen del Angelus Novus, es decir, desde la idea de la historia de los vencedores a la idea de la historia como memoria de los vencidos y de las víctimas. Es muy claro que su educación en la Alemania guillermina estuvo impregnada por los valores militaristas de la época, basados en una idea de la historia como victoria permanente sobre los enemigos de la patria, así como en la idea del progreso constante de la nación y de la sociedad alemana. En realidad, la Victoria es el símbolo político más importante de todos los nacionalismos durante los siglos XIX y XX. Solo puedo dar aquí unos breves apuntes de la socialización de Walter Benjamin en la «historia de los vencedores» y me voy a referir a cuatro elementos: 1) una fotografía de Walter Benjamin niño vestido de militar prusiano, 2) los desfiles militares a los que asistía como espectador durante su infancia, 3) su visita escolar a la Columna de la Victoria y 4) su libro sobre la Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana de 1870-71.

1. Se conserva una fotografía de Walter Benjamin niño de unos cinco años, vestido como oficial de los húsares prusianos, llevando en la mano derecha el banderín de la compañía, mientras que la izquierda reposa en el sable envainado a la cintura. Tanto el banderín como el sable le sirven de puntos de apoyo adicionales para soportar sin moverse los largos momentos de espera que en la época eran necesarios todavía para realizar una fotografía de estudio. En Breve historia de la fotografía, Benjamin recuerda su odio a los estudios fotográficos, a los que considera a medio camino entre la cámara de tortura y el salón del trono, donde la breve y

sufrida infancia es retratada como marineritos atildados, tiroleses de salón o, cabría añadir, pequeño húsar prusiano[13]. Hijo de una familia judía acomodada y asimilada a los valores nacionalistas de la burguesía alemana, Benjamin fue educado en el militarismo del II Reich alemán y asistía, acompañado por su institutriz, a las grandes conmemoraciones públicas y desfiles de la victoria que se repetían año tras año. Si en alguna de estas ocasiones llevaba puesto su traje de húsar prusiano o si solo lo vistió para hacerse la fotografía, es algo que difícilmente podremos saber.

Ilustración III-2. Walter Benjamin como húsar del ejército prusiano a la edad de cinco años, 1897. Estudio fotográfico Selle & Kuntze, Potsdam/Spandau. Walter Benjamin Archiv, Akademie der Künste,

2. Benjamin recuerda las celebraciones públicas de su niñez marcadas por los desfiles militares. En el capítulo de su libro Infancia en Berlín hacia 1900 dedicado a la Columna de la Victoria podemos leer lo siguiente acerca de las celebraciones del Día de Sedán en recuerdo del triunfo militar de los prusianos contra los franceses en la guerra de 1870- 71 y sobre el desfile con ocasión de la visita de Ohm Krüger a Berlín:

Cuando yo era pequeño, no se concebía que hubiese un año sin el Día de Sedán. Después de Sedán no hubo más que desfiles. Por eso estuve con mi institutriz entre la multitud, cuando en mil novecientos dos Ohm Krüger, después de la perdida guerra de los bóers, recorrió la calle de Tauentzien. Pues resultaba inimaginable no admirar a un señor que, con su chistera, estaba recostado sobre el asiento acolchado y que «había hecho una guerra». A mí me pareció grandioso y al mismo tiempo poco formal, como si el hombre hubiese llevado consigo un rinoceronte o un dromedario, haciéndose famoso por ello[14].

Así pues, después del triunfo del ejército prusiano en la batalla de Sedán contra los franceses en la guerra de 1870-71, se multiplicaron las paradas militares. Como recuerda Benjamin, todo eran desfiles en el Berlín de comienzos del siglo XX, tanto para celebrar las victorias como para acompañar las derrotas. Este desfile en honor de Ohm Krüger tuvo lugar en Berlín en 1902, cuando Benjamin contaba diez años de edad. Y el niño asistió como espectador entre la multitud, acompañado de su institutriz, en la calle de Tauentzien, muy cerca de la casa familiar en la plaza de Magdeburgo donde había nacido.

En esta postal de recuerdo del viaje a Europa del presidente Krüger, resulta curioso constatar la presencia del ángel que presenta el retrato y señala con el dedo al cielo, como en muchas estatuas de

los cementerios, indicando el camino que debemos seguir en nuestra vida. En este contexto, no se trata de un ángel de la Victoria, sino más bien de un ángel del consuelo por la derrota sufrida en la guerra de los bóers por el presidente Krüger. La leyenda en el borde superior izquierdo de la postal recuerda un viejo proverbio alemán, y dice así: «Cuando mayor es la necesidad, la ayuda está más cercana. Tu Dios permanece junto a ti como escudo y protección».

Ilustración III-3. Postal de época en recuerdo del viaje a Europa del presidente Krüger.

Por otro lado, cabe recordar que la expresión «el día de Sedán» queda grabada en el lenguaje del nacionalismo alemán como la celebración repetida de dicha victoria sobre Francia que determinó el resultado decisivo de la guerra franco-prusiana. De hecho, la Columna de la Victoria de Berlín, como máxima expresión del militarismo germano del siglo XIX, fue inaugurada y consagrada el 2 de septiembre de 1873, Día de Sedán, en medio de una gran ceremonia en la que participaron todos los ejércitos, según puede verse en la ilustración III-4.

Ilustración III-4. Ceremonia de consagración de la Columna de la Victoria en Berlín, el 2 de septiembre de 1873, Día de Sedán. Foto, Bildarchiv preussischer Kulturbesitz.

3. Visita escolar a la Columna de la Victoria. También narra Walter Benjamin sus recuerdos infantiles de la visita que realizó a la Siegessäule con sus compañeros de colegio, cuando era un alumno de cuarto curso en la escuela y tendría por tanto en torno a diez años. Conviene distinguir entre la Siegesallee (o avenida de la Victoria) y la Siegessäule (o Columna de la Victoria). Walter Benjamin recuerda que su visita comenzó por los «soberanos de mármol» de la avenida de la Victoria y prosiguió después con la explicación de la Columna de la Victoria.

Ilustración III-5. Perspectiva de la avenida de la Victoria (Siegesallee) en Berlín hacia 1910. Al fondo de la calle puede verse la Columna de la Victoria (Siegessäule). Colección Wietzoreck y Editorial Michael Imhof, Album von Berlin, Berlín, sin fecha (ca. 1910)[15].

Como puede verse en la fotografía de la ilustración III-5, la avenida de la Victoria era un amplio paseo que atravesaba el parque principal de Berlín, el Tiergarten, en dirección al emplazamiento original de la Columna de la Victoria. En ambos laterales de la ancha avenida, el emperador Guillermo II ordenó instalar 32 monarcas de Brandeburgo y de Prusia, desde Alberto el Oso (ca. 1100-1170) hasta Guillermo I (1797-1888), cada uno de ellos acompañado de dos personajes coetáneos relevantes para su reinado. Un banco corrido, también de mármol, para descanso del

paseante, unificaba las tres figuras de cada conjunto escultórico. El decreto imperial de 1895 fue hecho realidad en mármol blanco por 27 artistas de la escuela berlinesa de escultura que trabajaron en el proyecto entre 1898 y 1901. El regalo del emperador contenía una cláusula según la cual la ciudad se responsabilizaba del cuidado y conservación de las estatuas. Durante unos años, la avenida de la Victoria se convirtió en un paseo muy visitado por la burguesía berlinesa, especialmente los domingos y días festivos. Pero más que una muestra de arte, las esculturas fueron consideradas como una «Historia en imágenes sin palabras»[16]. De todas maneras, el conjunto destilaba un tufo nacionalista en la interpretación de la historia y nunca fue bien aceptado por el pueblo de Berlín, que inventó diversos motes para referirse a esta profusión de estatuas: «Mar de Mármol» (Marmora-Meer), «Avenida del Kitsch» (Avenue der Kitsch), «Avenida de los Antepasados» (Ahnenavenue) y, sobre todo, «Avenida o Paseo de los muñecos» (Puppenallee). Durante años el conjunto monumental fue objeto de burla popular hasta que, dañadas las estatuas por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, fueron retiradas del espacio público. Como muchos otros escritores, Franz Hessel en sus Paseos por Berlín ironiza sobre los monarcas de mármol y sugiere la supresión de los monumentos y la venta del mármol de los treinta y dos monarcas con sus bancos y sus contemporáneos antes de la siguiente visita[17].

Pero cuando el escolar Walter Benjamin realizó su visita con los profesores y compañeros del colegio, el conjunto escultórico estaba nuevo, recién inaugurado y con un mármol blanco y reluciente. Años más tarde, él mismo escribiría las siguientes palabras de recuerdo:

Siendo alumno de tercer curso [de enseñanza secundaria], subí las anchas gradas que conducían a los soberanos de mármol […] y luego me dirigí a los dos vasallos que, a izquierda y derecha, coronaban la parte de atrás, ya que eran más bajos que sus soberanos y se dejaban examinar con más comodidad. […] Entre ellos preferí a aquel que salvaba a su manera el abismo entre alumno y hombre de Estado. Era un obispo que tenía en la mano la catedral de su jurisdicción y que aquí era tan pequeña que podría

haberla construido con mis juegos de construcción. A partir de entonces no he dado con ninguna Santa Catalina sin que reparase en su rueda, con ninguna Santa Bárbara sin percatarme de su torre[18].

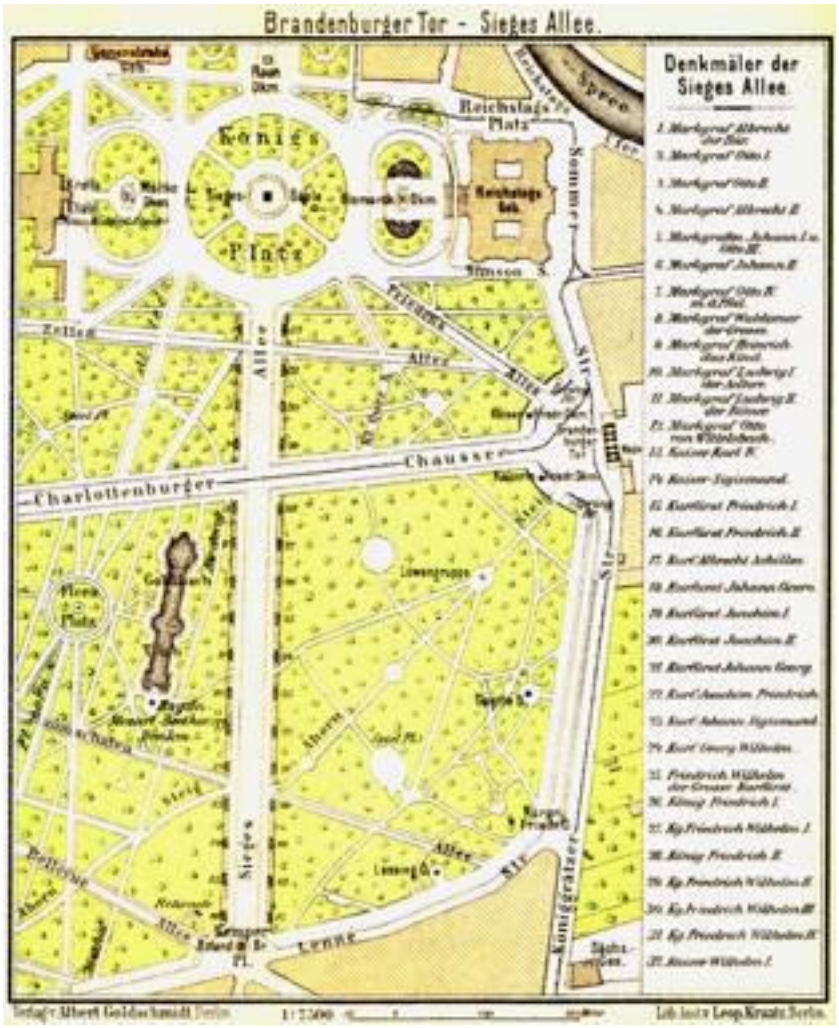


Ilustración III-6. Plano de la avenida de la Victoria en 1902 con la ubicación de los 32 grupos escultóricos. Puede verse también en el mapa la ubicación de la Columna de la Victoria en la antigua plaza

del Rey, enfrente del Reichstag y rodeada por el conjunto escultórico en honor a Bismarck y por las estatuas de los generales prusianos Moltke y Roon. Fuente: Griebens Reiseführer Berlin und Umgebung, Berlin, Albert Goldschmidt, 1902. Licencia Wikimedia Commons.

Es una cita interesante sobre el despertar de los intereses iconográficos por el significado de las imágenes gracias a esta visita escolar a los monumentos de la avenida de la Victoria. Por otro lado, a Benjamin le traiciona la memoria ya que el obispo con la catedral de su jurisdicción no existe en el grupo escultórico al que se refiere, el número 1 de la Avenida de la Victoria. Posiblemente Benjamin confunda sus recuerdos de infancia y mezcle dos de los grupos, el monumento a Alberto el Oso en el que aparecen dos estatuas de obispos (sin «la catedral de su jurisdicción») y el monumento a Otto II, el llamado grupo 3 de la Siegesallee, en el que sí hay una figura que no es un obispo y lleva en sus brazos la maqueta de la iglesia de Marienfliess y el documento de su fundación. Se trata de Johann Gans zu Putlitz, estrechamente relacionado con Otto II (1184-1205), margrave de Brandeburgo, y por ello se decidió situar su busto en el conjunto dedicado a este.

Ilustración III-7. Avenida de la Victoria: A la izquierda, monumento a Alberto el Oso (1100-1170), con un obispo a cada lado: obispo Wigger von Brandenburg y obispo Otto von Bamberg. Foto, Bildindex, Denkmalgruppe 1. A la derecha, el grupo monumental número 3 dedicado a Otto II (en el poder entre 1184 y 1205), acompañado por Johann Gans zu Putlitz y otro personaje.

El texto de Benjamin acerca de sus recuerdos infantiles establece una continuidad entre la descripción de los monumentos de la avenida de la Victoria y la descripción de la Columna de la Victoria propiamente dicha. Justo a continuación de la cita anterior, sin

solución de continuidad, sin siquiera un punto y aparte, Benjamin ya se refiere a sus recuerdos de la Siegessäule. En la ilustración III-9, una foto de comienzos del siglo XX, podemos ver la estatua de la diosa griega Niké encima de la columna en su antiguo emplazamiento en la plaza del Rey (Königsplatz), actualmente llamada Plaza de la República (Platz der Republik). Pocos años después de la consagración de la Siegessäule fue construido el Reichstag o Parlamento, que puede verse en la foto con su antigua cúpula, más baja que la proyectada inicialmente por los arquitectos, pues el emperador no podía permitir que el edificio del Parlamento tuviera más altura que el palacio imperial. Y es que todos los símbolos políticos y de preeminencia en el poder se cuidaban hasta el más ínfimo detalle. Como ya he dicho al comienzo de este capítulo, la Columna Triunfal o Siegessäule conmemoraba las tres grandes victorias de los ejércitos prusianos en la segunda mitad del siglo XIX en las guerras contra los daneses (1864), los austríacos (1866) y, de manera especial, contra los franceses (1870-71), sus sempiternos enemigos. Después de la quema del Reichstag, los nazis aumentaron la altura de la Columna Triunfal y la trasladaron a su actual emplazamiento en la Grosser Stern (Gran Estrella), una enorme plaza en la que confluyen cinco amplias avenidas en el centro del parque Tiergarten. Pero insisto en que Benjamin conoció este monumento en el emplazamiento inicial que aparece en esta fotografía, al final de la avenida de la Victoria, una calle adornada entonces profusamente con estatuas de los héroes del nacionalismo alemán en una especie de «Galería de los antepasados» y que conducía a la Königsplatz y al Parlamento. Benjamin se exilió en 1933 con la subida de los nazis al poder y abandonó su ciudad natal para siempre, de manera que nunca llegó a ver a la Columna Triunfal en su actual ubicación.

Ilustración III-8. Busto de Johann Gans zu Putlitz, en el conjunto escultórico 3 de la avenida de la Victoria en Berlín con la maqueta de la iglesia de Marienfliess y el documento de su fundación. Tomado de Richard George (Hrsg.), Hie gut Brandenburg alleweg!, Berlin, Verlag von W. Pauli's Nachfahren, 1900. Wikimedia Commons.

Así pues, Walter Benjamin fue educado en la visión de la historia de los vencedores y en concreto en el triunfo de las tropas prusianas en la guerra de 1870-71 contra Francia. Esta victoria se convirtió en un símbolo del nacionalismo alemán del II Reich y era celebrada con grandes desfiles militares todos los años, en el llamado «Día de Sedán», en referencia a la batalla decisiva en la que el ejército prusiano conquistó dicha ciudad, haciendo prisionero, además, a Napoleón III el día 2 de septiembre de 1870. Esto no supuso el final de la guerra, ya que los franceses continuaron luchando bajo un nuevo gobierno republicano, pero marcó un punto decisivo en la contienda y quedó como símbolo de la victoria de Prusia y sus aliados. Benjamin recuerda en su libro Infancia en Berlín hacia 1900 que, cuando él era pequeño, no se concebía que hubiera un año sin Día de Sedán y el gran desfile correspondiente, que llenaba de fiesta toda la ciudad. Y esta victoria prusiana, con su celebración entusiasta y masiva, parecía la aurora de un tiempo nuevo, una época en que la Historia había concluido y culminado en la glorificación de Alemania, dejando como estela funeraria precisamente el monumento a la Victoria, la Siegessäule. En este sentido, en un texto que podría interpretarse como lejano precedente de las teorías del final de la historia, afirma Benjamin lo siguiente:

Ilustración III-9. La Columna de la Victoria en su emplazamiento original, «en medio de la ancha plaza». Foto anónima en torno a 1900.

Con la derrota de los franceses, la Historia Universal parecía haber bajado a su glorioso sepulcro sobre el cual esta columna se elevaba como estela funeraria y en el que desembocaba la avenida de la Victoria[19].

Una breve explicación de la Columna de la Victoria debería comenzar desde abajo, distinguiendo los siguientes niveles: el zócalo cuadrado, la galería redonda, el fuste de la columna, la plataforma de observación panorámica y la estatua de la victoria.

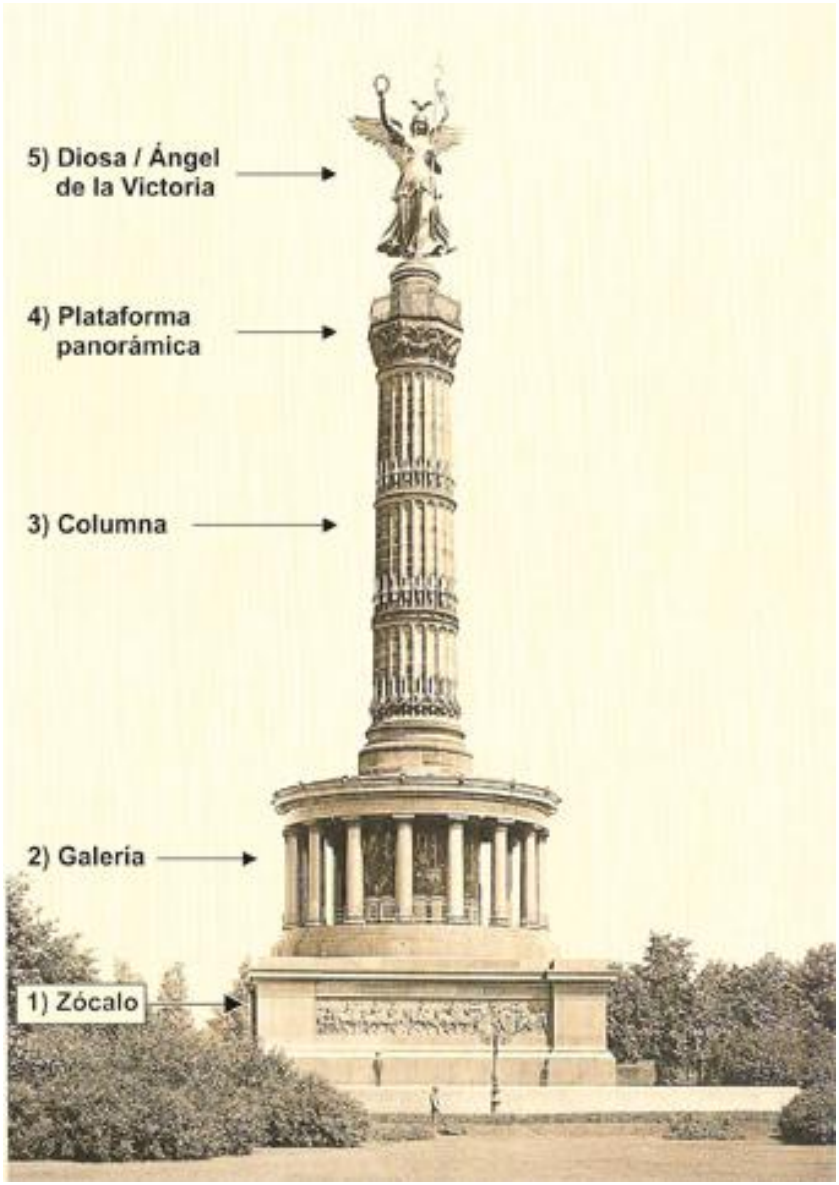


Ilustración III-10. La Columna de la Victoria, en su inicial ubicación de la antigua plaza del Rey (Königsplatz) en Berlín. Foto anónima de comienzos del siglo XX.

1) El zócalo cuadrado: En la base del monumento se encuentran cuatro paneles (uno por cada lado) con las imágenes realistas de las tres guerras de la unificación alemana y el desfile final de la Victoria en la ciudad de Berlín. Se trata de cuatro frisos que describen en imágenes realistas (aunque existan también varias alegorías) la «historia de los vencedores» y sobre los que Benjamin nada dice en este capítulo de su Infancia en Berlín hacia 1900. Cada uno de los tres primeros lados de la base de la Columna representa escenas de una de las guerras de la unificación alemana en la segunda mitad del siglo XIX, guerras que culminan con la victoria de los ejércitos prusianos. El cuarto lado del zócalo describe el desfile de la victoria en Berlín:

• Victoria prusiana en la guerra contra Dinamarca en 1864. Escultor: Alexander Calandreli, 1876.

• Victoria de Prusia contra Austria en 1866. Escultor: Moritz Schulz, 1873.

• Victoria de Prusia contra Francia en la guerra franco-prusiana de 1870-71, relieve del escultor Carl Keil, 1873. Se muestran tres escenas: la partida de los soldados a la guerra, la capitulación de los franceses en Sedán el 2 de septiembre de 1870 y el desfile de la victoria de las tropas alemanas en París el 1 de marzo de 1871, observado por un partidario de la Comuna subido a una barricada.

• Entrada triunfal de las tropas prusianas en Berlín y desfile de la Victoria del 16 de junio de 1871, obra del escultor Albert Wolf, fundida en 1873. La avenida Unter den Linden se convierte en una Via triumphalis, decorada con arcos de triunfo, pinturas y estatuas de la diosa Niké por diversos artistas, entre ellos el pintor Anton von Werner. Un detalle de este último friso puede verse en la ilustración III-11.

Ilustración III-11. Detalle del cuarto friso, con el desfile de la Victoria celebrado en Berlín el 16 de junio de 1871, obra del escultor Albert Wolf en 1873. A la izquierda, en un plano superior al del militar recibido por su mujer y por su hijo, por encima también de la formación de los soldados, aparece la puerta de Brandeburgo, puerta triunfal de Berlín. A la derecha de la imagen, Guillermo I, rey de Prusia y primer emperador del Segundo Reich alemán, proclamado en Versalles en enero de 1871. Foto del autor.

2) La galería redonda: La columnata protege un enorme mosaico (Benjamin se equivoca al hablar de «fresco») en el que se mezclan imágenes realistas en las representaciones del emperador alemán, de Bismarck y otros altos dignatarios civiles o militares con imágenes alegóricas que representan a Germania o a personalizaciones de virtudes políticas. Benjamin lo denomina «El Infierno». Muchos años más tarde de la visita educativa realizada con sus profesores y compañeros de clase, al escribir sus memorias de infancia, Benjamin realiza una lectura de la Columna de la Victoria desde la perspectiva de que todo documento de cultura es al mismo tiempo documento de barbarie[20], contraponiendo el «círculo de la Gracia» que rodeaba arriba la figura espléndida de la Victoria con lo que denomina el Infierno de la galería inferior, en la que se simbolizaba el triunfo de los alemanes sobre los franceses y la constitución del II Reich en Versalles. Los héroes aquí representados le recuerdan escenas que había contemplado en el libro de grabados de Doré sobre el Infierno de Dante:

Menos soportable aún era el débil resplandor del oro del ciclo de los frescos de la rotonda que revestía la parte inferior de la Columna Triunfal. No pisé jamás este recinto iluminado por una luz amortiguada y reflejada por la pared del fondo; temí encontrar allí imágenes de la clase de los grabados de Doré sobre el «Infierno» de Dante, que jamás abrí sin pavor. Los héroes, cuyas hazañas dormitaban allí, en la galería, me parecían para mis adentros tan depravados como la multitud de aquellos que gemían azotados por huracanes, empalados en troncos sangrantes, congelados en bloques de hielo del oscuro cráter. De esta manera, la galería representaba el Infierno, justamente lo opuesto al círculo de la Gracia que rodeaba arriba la figura esplendorosa de la Victoria[21].

Ilustración III-12. Uno de los grabados de Doré para el Infierno de Dante, a los que se refiere Benjamin.

La compleja alegoría del mosaico de la galería de la Siegessäule narra, en clave alegórica, cuatro escenas fundamentales de una historia concebida desde el punto de vista de los vencedores y que culmina en la proclamación del Segundo Imperio alemán en Versalles y la consiguiente unificación de los estados alemanes. Estos son los temas de las cuatro escenas:

1. El desafío permanente entre Francia, personificada como Marianne, y Alemania, representada por otra alegoría femenina: Germania.

2. Estrechamiento de los lazos de hermandad de armas entre los estados alemanes del norte y del sur: Friedrich, príncipe heredero de Prusia, estrecha su mano con el general von Hartmann, del ejército de Baviera.

3. Proclamación del Segundo Imperio alemán en la sala de los espejos del palacio de Versalles. Aquí se combinan los retratos del nuevo emperador Guillermo I, del canciller Bismarck y de otras altas personalidades con la alegoría de Germania, la cual ocupa el «locus imperatoris», es decir, el lugar de donde emana el poder político y la autoridad del estado. Guillermo I no quiso ponerse él mismo en este lugar central, sino que cedió la preeminencia a la alegoría de la nación alemana representada por la figura femenina de Germania.

4. Al otro lado de Germania, se nos muestra una alegoría del Primer Imperio alemán con la figura del emperador Barbarroja, quien despierta de un sueño de siglos para presenciar la proclamación de Guillermo I Barbablanca, así llamado lógicamente por el color de su barba. De esta manera, se unifican los dos imperios alemanes en la figura de los dos emperadores que miran a Germania desde un lado y desde el otro.

Ilustración III-13. Detalle del mosaico de la galería. Proclamación del nuevo Reich alemán en Versalles. Guillermo I, Bismarck y otros altos dignatarios dirigen su mirada a Germania, quien acepta la corona imperial. Foto del autor.

3) El fuste de la Columna propiamente dicha, dividida en los tres tambores adornados con los cañones dorados y las guirnaldas, cada uno de ellos representando a una de las victorias en las guerras contra los daneses, contra los austríacos y contra los franceses. Los cañones habían sido conquistados al enemigo en cada una de estas campañas y dorados más tarde para exhibirlos como botín de guerra en la columna. Los profesores explicaron a los niños el significado del monumento y les educaron en el sentimiento nacionalista alemán de la época. Muchos años más tarde, recuerda Walter Benjamin las impresiones que produjeron en él esta visita, realizada cuando era alumno de tercer curso en la escuela secundaria, y las dificultades que tuvo para comprender las explicaciones de sus maestros. Con ironía comenta lo siguiente:

No olvidaron explicarme de dónde procedía el adorno de la Columna Triunfal. Pero no comprendí exactamente qué había de particular en los cañones que lo componían: si los franceses entraron en la guerra con cañones de oro o si nosotros los fundimos con el oro que les habíamos quitado[22].

Ilustración III-14. Los cañones dorados y las guirnaldas en las acanaladuras de cada tambor de la Columna de la Victoria. Foto de Erik Jan Ouwerkerk, publicada en Reinhard Alings, Die Berliner Siegessäule. Vom Geschichtsbild zum Bild der Geschichte, Berlin, Parthas Verlag, 2000, p. 49.

4) La plataforma de observación panorámica a la que Benjamin denomina «El Círculo de la Gracia». Y Benjamin concluye su capítulo de recuerdos con una referencia a la plataforma superior de la Siegessäule, desde la que se domina una hermosa panorámica sobre el Tiergarten y el centro de Berlín, y en la que él veía arremolinarse a la gente en los lejanos días de su infancia:

Había días que la gente se estacionaba en lo alto. Delante del cielo, sus contornos negros semejaban figurines de pegatinas. ¿No tomaría acaso las tijeras y el cazo de la cola para repartir, una vez terminado el trabajo, las figuritas, delante de los portales, detrás de los arbustos, entre las columnas o donde se me antojara? Las gentes, allá arriba, en la luz, eran las criaturas de tan alegre capricho. Los envolvía un eterno domingo. ¿O acaso sería un Día de Sedán eterno?[23]

5) «La figura esplendorosa de la Victoria» . Así denomina Benjamin a la enorme escultura que corona todo el monumento. Con sus 8,52 metros de altura y casi cuarenta toneladas de peso, la «figura esplendorosa de la Victoria» fue realizada por el gran escultor Friedrich Drake en bronce recubierto de oro. Según señala Reinhard Alings, la orientación clasicista de Drake le llevó a plantear inicialmente una diosa griega Niké completamente desnuda, pero la pudibundez del monarca Guillermo I obligó a vestirla decentemente. Además, la Victoria fue adaptada a las circunstancias del triunfo prusiano y la consiguiente proclamación del Segundo Reich alemán bajo la batuta de Prusia. De hecho, sobre la cabeza de la estatua, el casco típicamente prusiano con el águila hace pensar en una representación de Borussia, la personificación de Prusia. Otro detalle insiste en la misma idea: la Victoria lleva en su mano derecha el símbolo tradicional de la corona de laurel y en la derecha una lanza en la que se ha inscrito la cruz de hierro, la máxima condecoración militar prusiana. Esta

diosa de la Victoria resume perfectamente la ideología política de todo el monumento, pues se trata de una victoria militar de Prusia sobre las naciones enemigas y esta victoria prusiana es la que ha conseguido la paz y también la unidad de los estados alemanes[24]. Se trata, como expresó en aquella época el periódico Neue Social-Demokrat, de una «Columna de la Victoria prusiana». Por otro lado, ya he insistido en el primer capítulo en cómo la diosa Niké, o diosa de la Victoria en el panteón griego, es reinterpretada a nivel popular en Alemania como un ángel de la Victoria de la simbología cristiana. Ahora solo quisiera añadir que lo mismo ocurre con los viajeros franceses en Berlín. Victor Tissot, en una guía de viaje, titulada con ironía y resentimiento, Viaje al imperio de los millones, en clara referencia a las millonarias compensaciones de guerra que los alemanes obligaron a pagar a los franceses después de 1871, habla de la columna coronada por el ángel de la Victoria, si bien lo transforma en un ángel exterminador del pueblo francés con grandes alas doradas que le hace más odiosa su visita a Berlín[25].

Como complemento a la Siegessäule de Berlín quisiera recordar la imagen del Ángel de la Paz (Friedensengel) de Múnich, cuya primera piedra fue colocada el 10 de mayo de 1896, a los veinticinco años de la firma del tratado de paz que puso final a la cruenta guerra franco-prusiana de 1870-71, y que cambia el acento en la Victoria para ponerlo en la Paz. Benjamin conocía este ángel que dominaba la ciudad de Múnich en la que vivió como estudiante de la universidad entre octubre de 1915 y finales de diciembre de 1916, y en la que compró más tarde, en 1921, la acuarela de Paul Klee titulada «Angelus Novus». Dora Pollak, amiga y más tarde esposa de Benjamin, vivía cerca del Jardín Inglés, en la calle Königinstrasse, 4, a un breve paseo del gran monumento al Ángel de la Paz. Junto al río y sobre el promontorio de la Prinzregent-Luitpold-Terrasse se levanta una pequeña sala sostenida por cariátides ornadas con ramas de olivo, coronas de la victoria y cuernos de la abundancia. Encima de este templo se eleva una gran columna que sirve de pedestal a la figura del Ángel de la Paz, con las alas desplegadas, los pies asentados sobre una esfera que simboliza la tierra y lleva en sus manos una rama de olivo y una estatua de Atenea, protectora de la ciudad y diosa de la guerra[26].

Ilustración III-15. Ángel de la Paz, inaugurado en Múnich en 1899. Foto del autor.

6) Libro de la guerra franco-prusiana. En el mismo capítulo sobre la «Columna de la Victoria» de Infancia en Berlín hacia 1900, Walter Benjamin recuerda también que tenía un libro espléndido de gran formato, con la portada dorada y que describía con grandes ilustraciones el desarrollo de los planes de batalla y los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, un libro que le interesaba mucho pero que poco a poco fue dejando de lado:

Con ello me pasaba lo mismo que con un libro espléndido de mi propiedad, la Crónica Ilustrada de esta guerra, que tanto pesó sobre mí, porque nunca terminaba de leerlo. Me interesaba y era un gran experto en los planes de las batallas, pero, no obstante, la desgana que me causaba su cubierta impresa en oro iba en aumento[27].

El libro no revela el nombre de su autor, solo dice que está escrito por el mismo autor de la Crónica ilustrada de la guerra de 1866 y que las ilustraciones son obra del personal artístico del periódico Illustrirte Zeitung. La referencia completa del libro es: Illustrirte Kriegs-Chronik. Gedenkbuch an den Deutsch-Französischen Feldzug von 1870-71. Geschrieben von Verfasser der Illustrirten Kriegs-Chronik von 1866. Initialen, Porträts, Kriegsbilder, Militär- und Marinebilder, Städteansichten, Karten und Pläne Gezeichnet von der Artistischen Mitarbeitern von der Illustrirten Zeitung, Leipzig, J. J. Weber, 1871[28]. Se trata de un libro especial realizado por el periódico ilustrado alemán más famoso de la época, publicado en Leipzig por la editorial J. J. Weber desde el 1 de julio de 1843 hasta septiembre de 1944. A lo largo de 1870 y 1871, este periódico publicó crónicas de la guerra acompañadas de ilustraciones a toda página, pero el libro recoge no solo esas crónicas, sino que compone un relato mucho más exhaustivo y coherente. Se trata de una obra de gran formato, de 28 cm. de ancho por 41 cm. de largo, con dos tipos de texto, uno de letra más grande dedicado a la crónica de la guerra y otro de letra más pequeña referido a las explicaciones de las ilustraciones. En los dos casos se trata de caracteres góticos, típicos de la escritura alemana en el siglo XIX y parte del XX. Muchas de las imágenes se estamparon a toda página y las más

importantes a doble página, en un gran formato de 56 por 82 cm. Muy grande debió ser la impresión causada por las ilustraciones en Walter Benjamin, al igual que en otros niños de la época, y también en adolescentes y adultos. Se trata de un libro importante en la difusión del nacionalismo alemán en el que se narran detalladamente todos los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, las victorias en las batallas, la rendición de las tropas francesas en Sedán, la detención del emperador francés Napoleón III, el avance de las tropas prusianas, el sitio y la conquista de París, la proclamación del II Imperio alemán en Versalles, el transporte de los miles de prisioneros franceses y el recibimiento triunfal de las tropas prusianas en Berlín, Dresde y Múnich.

Me interesa destacar de manera especial el carácter ilustrado del libro. En el prólogo, autor y editor señalan explícitamente que las ilustraciones no son creaciones de la fantasía, sino que los dibujantes, contratados por la editorial, estuvieron presentes en el lugar de los hechos y su trabajo fue facilitado por las autoridades del ejército, de manera que tuvieron acceso directo a los campos de batalla para poder realizar apuntes sobre el terreno. Además, la fotografía hizo posible que los dibujantes elaboraran retratos muy precisos de los generales, del emperador francés y, sobre todo, del emperador alemán Guillermo I, así como de los políticos involucrados en la contienda. Con orgullo proclaman que pueden ofrecer a sus lectores una galería de imágenes de la guerra imposibles de superar[29].

Este libro, como muchas de las imágenes alemanas de aquella época, es una mezcla curiosa de realismo y alegoría. Los retratos del emperador, de los militares y políticos, así como las representaciones de escenas de batallas o de la destrucción de ciudades son realistas, mientras que los elementos alegóricos predominan en la portada, en el encabezamiento de cada capítulo y en el adorno de las letras capitales. Como ejemplo podemos ver en la ilustración III-16 la portada del libro con diversas figuras alegóricas, de las que destaca el elemento central: una alegoría de la Historia escribiendo los acontecimientos de la guerra franco-prusiana, con la vista fija en el espectador, el libro apoyado en sus rodillas, la espada en la mano izquierda y la pluma en la derecha. Una imagen que transmite al lector la idea según la cual la Historia

es concebida como «Historia de los vencedores» en las batallas y contiendas militares, una idea en la que fue educado Walter Benjamin, al igual que todos los niños de su generación.

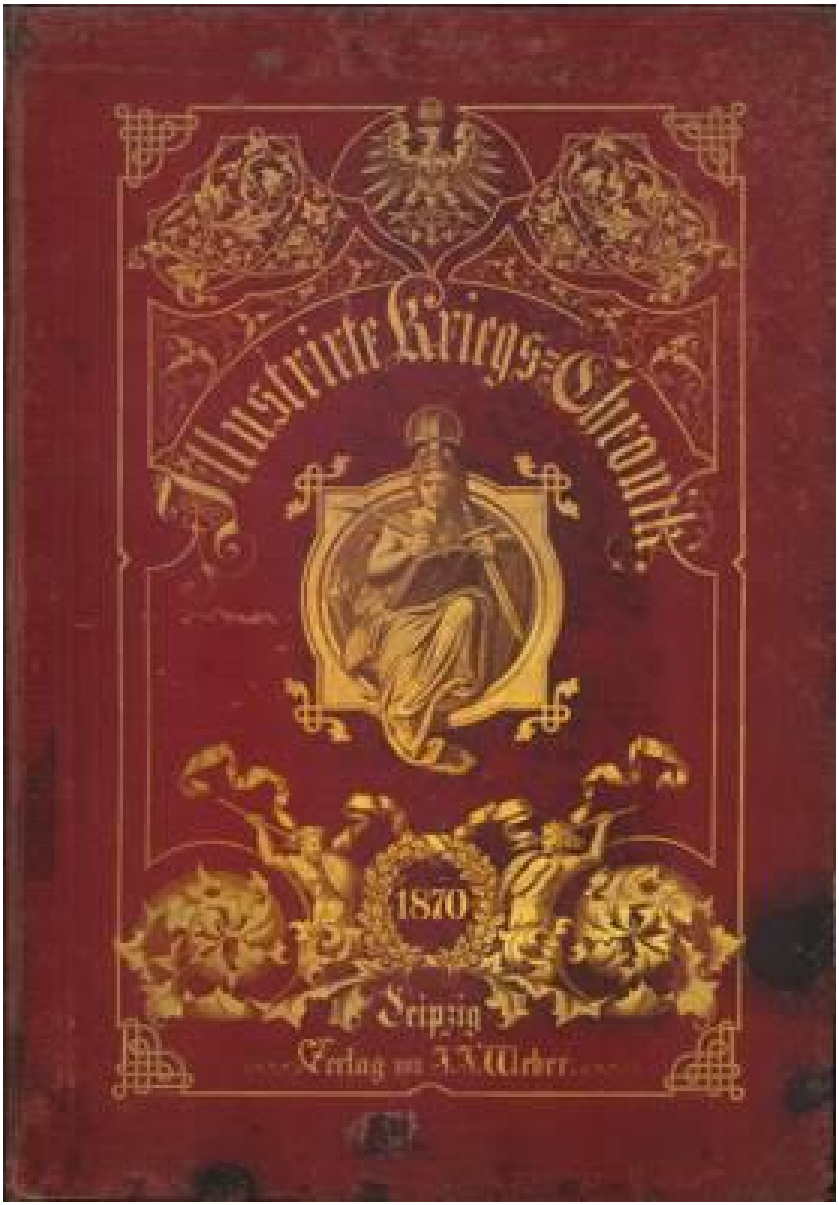


Ilustración III-16. Walter Benjamin: «Cubierta impresa en oro» del «libro espléndido de mi propiedad» (Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana, 1870-71).

Debido a la importancia que cobrará más tarde la alegoría de la Historia en el pensamiento de Benjamin, resulta interesante comprobar que en este libro de su infancia se repite veintiocho veces la siguiente ilustración como encabezamiento de cada uno de los capítulos:

Ilustración III-17. Alegoría de la Historia escribiendo en el campo de batalla y que encabeza repetidamente cada uno de los capítulos, del 1 al 28, en el libro Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana.

La Historia aparece representada como una mujer (sin alas), escribiendo los hechos militares que conforman la victoria de Alemania en la guerra franco-prusiana. Sobre un fondo de dos ejércitos enfrentados, sentada sobre los restos de un cañón destrozado, a la luz de una antorcha (el fuego sirve para iluminar la escritura y para prender la mecha del cañón), con la mirada puesta en el campo de batalla y coronada su cabeza con laureles de victoria, la Historia escribe su relato desde el punto de vista de los

vencedores en la guerra. El título del libro forma un arco sobre la imagen alegórica de la Historia como mujer: «Crónica ilustrada de la Guerra». Y el subtítulo se encuentra a sus pies: «Libro de memorias de la campaña militar germano-francesa de 1870». Además, dos figuras femeninas de ángeles alados hacen sonar sus trompetas de victoria germana en la contienda, señalando la fama que acompaña al triunfo militar. Una de estas figuras lleva también una antorcha que ilumina el futuro, y la otra, una corona de la victoria.

El libro se cierra con una última figura alegórica de la Historia escribiendo los acontecimientos de la paz generada tras la victoria militar de los ejércitos prusianos. Se trata aquí de una visión serena de una mujer escribiendo en su libro en medio de un paisaje idílico en el que destaca el perfil de un pequeño pueblo con su iglesia, y mirando confiadamente hacia adelante, hacia un futuro prometedor.

Ilustración III-18. Alegoría de la Historia escribiendo en tiempos de paz y que encabeza el índice de materias e ilustraciones al final del libro Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana, p. 449.

Frente a estas alegorías, los planes de las batallas y los mapas de las posiciones de los ejércitos eran sumamente realistas en la descripción del relieve, de los nombres de las poblaciones, así como en las explicaciones de los movimientos de tropas. Como ejemplo,

podemos ver el siguiente mapa de las posiciones de los cuerpos del ejército alemán en su maniobra envolvente de las tropas francesas defensoras de la ciudad de Sedán al mediodía del 1 de septiembre de 1870, y al que Walter Benjamin se puede estar refiriendo en su descripción de los recuerdos de la lectura de este libro en su infancia: «Me interesaba y era un gran experto en los planes de las batallas»[30].

Enumero a continuación algunos de los temas que aparecen en las ilustraciones del libro en clave no alegórica sino «realista», aunque en algunos casos se idealiza la composición o las figuras para transmitir valores militares como el heroísmo en el campo de batalla. No faltan tampoco las ilustraciones sobre los desastres de la guerra, la destrucción, la muerte, los prisioneros o la huida de la población civil, si bien se mantiene un tono general de alabanza de las acciones de guerra y se narra la historia desde el punto de vista de los vencedores:

• Panorámicas de las ciudades francesas con sus respectivos sistemas de defensa militar, como la titulada en la página 41 «Panorama de la fortificación de Metz a vista de pájaro».

• Llegada del emperador francés Napoleón III a la ciudad de Metz en la tarde del 28 de julio de 1870. Ilustración de toda la página 40.

• Retratos de los emperadores alemán y francés, de generales y altos oficiales de ambos ejércitos, así como de políticos. Algunos de esos retratos fueron hechos a partir de fotos previas.

• Dibujos de las armas más modernas utilizadas en la contienda: fusiles, ametralladoras, cañones…

Ilustración III-19. Walter Benjamin: «Me interesaba y era un gran experto en los planes de las batallas». Plano de la batalla de Sedán mostrando las posiciones de las tropas francesas y prusianas en el libro Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana, p. 179.

• Grandes movimientos de tropas y detalles de los ataques de la caballería o de la infantería.

• Batallas en el interior de las ciudades en las que se lucha calle por calle.

• La guerra en el mar con dibujos de los barcos, la mayor parte de ellos antiguos veleros a los que se ha añadido calderas de vapor (pp. 225- 240).

• El heroísmo de los soldados en los enfrentamientos militares.

• Huida de la población civil ante el avance militar: los campesinos alsacianos escapan hacia Suiza (p. 80).

• Llegada de contingentes de prisioneros franceses en tren a Berlín (p. 61) y a Múnich (p. 64).

• Campamentos de heridos y hospitales de campaña (p. 77).

• Caballerosidad en la guerra: las tropas prusianas entierran y rinden honores al general francés Douaine en Saargemünd el 7 de agosto de 1870 (p. 92).

• Napoleón III es hecho prisionero en Sedán y recibido por el rey Guillermo en el palacio Bellevue junto a dicha ciudad el 2 de septiembre de 1780 (p. 180).

• Cañones y otro material militar conquistado a los franceses. Ejemplo en p. 189.

[illegible]

Ilustración III-20. Desastres de la guerra en las imágenes del libro Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana. A la izquierda, p. 188, la desesperación popular de viudas y niños en una calle lateral

de Sedán al día siguiente de la capitulación. A la derecha, p. 205, la destrucción de la ciudad de Estrasburgo y, especialmente, de su Biblioteca.

• Prisioneros franceses conducidos por los prusianos en Sedán (p. 181).

• Los desastres de la guerra para la población civil. Ejemplo en una calle lateral de Sedán después de la capitulación en la que mujeres, ancianos y niños lloran la desgracia de la derrota (p. 188).

• La destrucción de las ciudades. Ejemplo en las ilustraciones de las páginas 204 y 205: ruinas de la ciudad de Estrasburgo y de su Biblioteca.

• Entrada triunfal de los ejércitos alemanes en París y desfiles militares de la victoria en los Campos Elíseos y Arco del Triunfo. Imágenes de las páginas 423-424 (doble página), 428 y 429.

• Regreso de las tropas victoriosas a Berlín, entrada a través de la puerta de Brandeburgo y desfile triunfal en la avenida Unter den Linden, convertida una vez más en Via triumphalis y adornada con estatuas de la diosa Victoria (páginas 440-441). Desfiles de la victoria en Dresde (p. 444) y en Múnich (p. 445).

Una última imagen de este libro (ilustración III-21) me sirve para recordar otro texto de las memorias de infancia de Walter Benjamin en el que se refiere a las clases de canto en el colegio. En ellas se ensayaba la canción de la caballería del Wallenstein de Friedrich Schiller bajo la dirección del profesor, el señor Knoche:

¡Arriba, compañeros, a caballo, a caballo!

¡Corramos al campo, en pos de la libertad!

En el combate, el hombre aún importa

Y todavía se valora el corazón.

El señor Knoche quería que la clase le dijera lo que debía significar el último verso. Naturalmente, nadie supo dar una respuesta. No obstante, al señor Knoche le parecía bien así y declaró: «Lo comprenderéis cuando seáis mayores»[31].

El texto de Friedrich Schiller procede de El campamento de Wallenstein, drama estrenado en 1798 y primera parte de su famosa trilogía sobre Wallenstein. A continuación de la cita hecha por Benjamin, Schiller pone primero en boca de un dragón del ejército y después el coro repite la siguiente frase: «Quien a la muerte se atreve a mirar cara a cara, el soldado, es el único hombre libre». El romanticismo de la libertad es transformado en una justificación del militarismo en la época del Segundo Reich alemán, en los días de la infancia de Benjamin. Este declara que cuando se hizo mayor llegó a comprender aquel verso de la canción de la caballería que les hacía cantar el señor Knoche. Y sin embargo, concluye este apartado de Infancia en Berlín hacia 1900 afirmando que la tumba vacía y el corazón dispuesto son dos enigmas cuya explicación la vida sigue debiéndole. En Crónica de Berlín, Benjamin es más crítico con el profesor Knoche por su rigidez y el uso frecuente de palos para amenizar las clases («El señor Knoche sabía apreciar el uso de la caña»). Frente a las palabras de su antiguo profesor («Esto ya lo entenderéis cuando seáis mayores»), Benjamin afirma:

Ahora ya soy mayor; hoy estoy en la parte de dentro de la puerta que el señor Knoche nos señaló entonces; pero sus hojas siguen estando bien cerradas: No he hecho la entrada militar por esta puerta[32].

Según he expresado ya en el capítulo anterior, Benjamin atravesó las puertas del cuartel de caballería de la calle Bellealliance en los

primeros días de agosto de 1914 para presentarse voluntario a la guerra, carente de espíritu bélico, simplemente con la idea de asegurarse un lugar con sus compañeros ante la inevitabilidad de ser llamado a filas. Sin embargo, el suicidio de su amigo el poeta Fritz Heinle y de la novia de este, Rika Seligson, provocaron que Benjamin no culminara su intento de alistamiento: la ciudad de Berlín y la guerra se hundieron para él durante bastante tiempo.

Ilustración III-21. Carga de la caballería ligera prusiana sobre la caballería francesa en la batalla de Sedán en torno al mediodía del 1 de septiembre de 1870. Crónica ilustrada de la guerra franco-prusiana, p. 165.

3. ÁNGEL DE LA VICTORIA Y ANGELUS NOVUS

Quiero poner en relación el texto de Benjamin sobre la Columna de la Victoria con la conocida tesis IX de su último escrito Sobre el

concepto de Historia. Ambos textos merecen ser leídos simultáneamente y de manera que podamos ver también al mismo tiempo las dos imágenes a las que se refieren. En los dos casos se trata de ángeles, si bien cada uno de ellos simboliza elementos diferentes e incluso contrapuestos. A continuación transcribo el texto completo de la tesis IX que comienza con la cita de un poema de Gershom Scholem dedicado al cuadro de Paul Klee[33] y continúa con el texto de Benjamin en el que realiza su interpretación personal del mismo cuadro, convirtiendo el Angelus Novus en el Ángel de la Historia:

Mis alas están listas para el despegue,

con gusto volvería hacia atrás,

porque aunque dispusiera de tiempo vivo

tendría poca dicha.

(Gershom Scholem, «Saludo del ángel»)

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecérsele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán[34].

Ilustración III-22. Ángel de la Victoria (foto del autor) y Angelus Novus.

El Angelus Novus de Paul Klee es, en la interpretación de Benjamin, el Ángel de la Historia, una perfecta y verdadera contraimagen de la diosa o Ángel de la Victoria. Sus características se pueden contraponer como el anverso y el reverso de un guante o como el positivo y el negativo de una misma fotografía. De hecho, podríamos decir que entre todos los ángeles de Walter Benjamin existen dos fundamentales referidos a la Historia: el representado por la acuarela del pintor expresionista de origen suizo Paul Klee y el ángel de la columna triunfal que domina el recuerdo de los lejanos días de su infancia en Berlín. Cada uno de ellos corresponde a una forma diferente de concebir la Historia, bien desde el punto de vista de los vencidos (Angelus Novus), bien desde el punto de vista de los vencedores (Siegessäule). En el siguiente cuadro de doble entrada sintetizo algunos de los rasgos principales de los dos ángeles:

Ángel de la Victoria (Siegessäule)	Ángel de la Historia (Angelus

Punto de vista de los vencedores.

Punto de vista de los vencidos

Mira confiadamente al futuro.

Mira al pasado, el rostro vuelt

La historia como progreso constante.
Deificación del progreso.
Mito futurista del progreso histórico.

Historia como catástrofe únic
Visión de la historia como me
Historia como destrucción co

La Victoria se mueve hacia adelante, hacia el futuro. El Ángel de la Historia es llev

Tamaño monumental, suprahumano.

Pequeño, de proporciones hu

Lleva en las manos los símbolos de la victoria: una corona de laurel y una lanza con

Representa el nacionalismo alemán, el orgullo nacional, la construcción de

Los vencedores escriben la Historia.
El historiador historicista empatiza con el vencedor

Nadie escribe la historia desd
El nuevo historiador tiene con

Poder. Impotencia.

La Siegessäule es inicialmente una diosa Niké o Victoria griega.

La Victoria tiene los pies bien plantados sobre la esfera del mundo, sin apoyo

La Victoria es una diosa alada.

El Angelus Novus de Paul Kle

Benjamin es educado en esta idea de la historia como vicio de su propia id

Benjamin elabora su problema

Según Benjamin, la Columna Triunfal debería haber sido [illegible]

El Ángel de la Historia [illegible]

Es de subrayar el paso de Benjamin de una concepción de la historia como progreso, como desarrollo evolutivo de la nación alemana y sus victorias sobre otras naciones a una idea de la historia como acumulación de las catástrofes. Reemplazo de una imagen por otra, el ángel alado de la victoria nacionalista es sustituido por el Angelus Novus de Paul Klee, por ese ángel de la tradición talmúdica que es creado por Dios en cada momento en número incontable para que cante sus alabanzas durante un instante en el coro de los ángeles y desaparezca a continuación en la nada.

Ninguno de los numerosos comentaristas de Benjamin se ha dado cuenta de la contraposición entre estas dos imágenes del ángel de la Victoria y del Ángel de la Historia. Tal vez porque, a pesar de que Benjamin es un pensador eminentemente visual, en sus intérpretes sigue primando el orden de la escritura sobre lo icónico, sobre el orden de la imagen. Ni siquiera Susan Buck-Morss, en su documentada y amplia monografía sobre la dialéctica de la mirada de Benjamin[35], en la que la imagen juega el importante papel que le corresponde, ha llegado a ver el contraste entre la columna berlinesa de la Victoria y el Ángel de la Historia de Benjamin.

Quisiera terminar este apartado trayendo a colación un texto de Parque Central en el que Benjamin compara la idea de la historia como catástrofe con el caleidoscopio en las manos de un niño que destruye en cada giro un orden para crear una nueva configuración de imágenes.

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar más del pensador que el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido siempre sin duda los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un «orden». El caleidoscopio debe ser destruido[36].

La Siegessäule es una especie de caleidoscopio de la concepción burguesa de la historia como progreso indefinido en el siglo XIX y parte del siglo XX hasta la Primera Guerra Mundial. Según Benjamin, la Siegessäule, al igual que el caleidoscopio, también debió ser destruida cuando se celebró por última vez el Día de Sedán, la victoria sobre los franceses en la guerra franco-prusiana de 1870-71. Hemos de cambiar nuestros conceptos de la historia. Y también nuestras imágenes.

4. WALTER BENJAMIN: «LA COLUMNA DE LA VICTORIA DEBIÓ SER DESTRUIDA CON LA CELEBRACIÓN DEL ÚLTIMO DÍA DE SEDÁN»

Walter Benjamin comienza el capítulo sobre la «Columna de la Victoria» de Infancia en Berlín hacia 1900 con las siguientes afirmaciones:

Se encontraba [la Columna Triunfal] en medio de la ancha plaza, como la fecha impresa en rojo sobre el calendario de taco. Deberían haberla arrancado el último día de Sedán[37].

Así pues, la perspectiva de Benjamin sobre la Columna de la Victoria es doble: por un lado, señala una fecha fundamental en las celebraciones políticas y militares del nacionalismo prusiano y por ello aparece impresa en rojo en el calendario como un día festivo que se celebraba con grandes desfiles a los que asistía una parte importante de la población berlinesa. Pero también señala Benjamin que ese símbolo de la victoria debería haber sido destruido con la celebración del último Día de Sedán, es decir, con la última conmemoración festiva del triunfo de los alemanes contra los franceses en la guerra franco-prusiana de 1870-71. La derrota alemana en la Primera Guerra Mundial transformó dicha celebración en un sinsentido, pero todavía en 1918 se siguió

festejando, en un ambiente de nostalgia y recuerdo de victorias anteriores, en medio de la debacle y la derrota. Solamente después de la firma del Tratado de Versalles ya en 1919 y unos días antes de una posible nueva celebración del 1 de septiembre, el Ministerio del Interior de la recién constituida República de Weimar publicó un decreto el 27 de agosto de 1919 prohibiendo las ceremonias del «Día de Sedán».

Ilustración III-23. Vista aérea de la Columna Triunfal «en medio de la ancha plaza». Entre dicha columna y el edificio del Parlamento (Reichstag) puede verse el monumento a Bismarck. Foto, Landesbildstelle Berlin, publicada en el libro de Reinhard Alings, Die Berliner Siegessäule, ed. cit., p. 72.

Pero una cosa es prohibir las celebraciones y otra muy diferente destruir el monumento como hubiera sido el deseo de Benjamin, tal y como lo expresa en su libro de recuerdos de infancia en Berlín. Con toda seguridad, Benjamin conocía los dos principales intentos de hacer volar por los aires la Columna de la Victoria. El primero de ellos había sido planeado por un grupo anarquista que pretendía

arrojar varias bombas contra el emperador y el monumento en el día de su inauguración, el 2 de septiembre de 1873. Este atentado fue abortado a tiempo por la policía de Berlín[38]. El segundo atentado tuvo lugar el 13 de marzo de 1921, durante la República de Weimar, y fue narrado por el famoso escritor Joseph Roth primero en el periódico Neue Berliner Zeitung[39] y más tarde lo incluyó como un episodio de su novela La tela de araña, publicada inicialmente por entregas en el Arbeiter-Zeitung, órgano de prensa de la socialdemocracia vienesa. Ya póstumamente, apareció como libro en 1967[40].

Por otro lado, a comienzos de la década de los noventa del pasado siglo, Uwe Timm, en una novela de claros tintes y referencias benjaminianas, escribe sobre un nuevo intento, esta vez solamente literario, de atentar contra la columna de la Victoria. El protagonista, Thomas Linde, antiguo sesentayochista que sobrevive como crítico de jazz y orador fúnebre, recibe el encargo de pronunciar el discurso del entierro de un antiguo conocido, Aschenbecher. Entre los papeles de este, Thomas Linde descubre los planes de hacer saltar por los aires la columna de la Victoria sin provocar ninguna muerte. En la novela aparece el Ángel de la Historia de Walter Benjamin y la doble interpretación de la Victoria como diosa y como ángel, como ángel dorado, como Victoria prusiana, como ángel de la Victoria o como Goldelse, la dorada Else, nombre popular que los berlineses han dado tradicionalmente a ese Ángel/Victoria. Una obsesión por la Columna de la Victoria y por el Ángel recorre la novela, en la que podemos leer una historia de este monumento, de sus significados simbólicos, de cómo sobrevive a la Segunda Guerra Mundial y se convierte en un símbolo de Berlín. El ángel de la Victoria se identifica en la novela con la diosa de la Victoria. En palabras del protagonista mientras revisa los papeles de su amigo para preparar el discurso fúnebre:

Y la Columna de la Victoria. Siempre de nuevo la Columna de la Victoria. Una obsesión, esta columna, el ángel de la Victoria, pensaba yo, sentado en su escritorio al ver los dibujos y leer las fechas, documentos, citas que él había recogido[41].

Pero regresemos de la literatura a la realidad histórica. Bajo las complicadas y trágicas circunstancias del dominio nazi, Walter Benjamin inició el camino del exilio el 17 de marzo de 1933 y nunca más regresó a su ciudad natal. No pudo ver, por tanto, los nuevos acontecimientos que sellaron el destino de la columna de la Victoria. Engalanada con grandes banderas nazis para la celebración del 700 aniversario de la fundación de Berlín en 1937, trasladada en 1938 a su nuevo emplazamiento en la plaza de la Grosses Stern (Gran Estrella) en medio del parque principal de Berlín, el Tiergarten, donde se encuentra en la actualidad. El monumento no tenía sentido delante del edificio del Parlamento incendiado por los nazis y su ubicación colisionaba, además, con los planes urbanísticos de Hitler y de Speer para el megalomaníaco desarrollo de la ciudad. A la columna se le añadió un tambor como símbolo de la victoria del nuevo Reich alemán, aumentando, por tanto, su tamaño, de acuerdo con la grandiosidad que se quería imponer a todo Berlín.

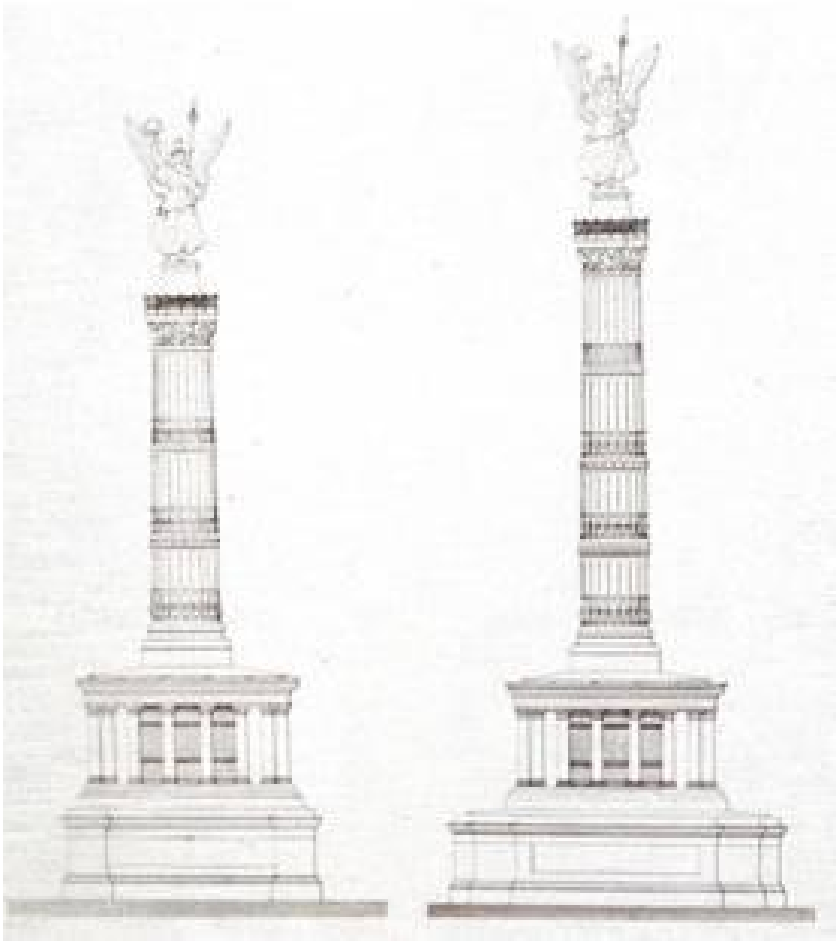


Ilustración III-24. La Columna de la Victoria antes (izquierda) y después (derecha) de su traslado por los nazis en 1938 desde la Königsplatz a la Grosses Stern, donde se encuentra actualmente. Foto, Zeitschrift der Bauverwaltung, 60 (1940), publicada en el libro de Reinhard Alings, Die Berliner Siegessäule, ed. cit., p. 106.

Con daños, la Columna de la Victoria sobrevivió a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial en medio de un Tiergarten devastado primero por la guerra y después por la tala de las ramas y los

árboles que habían sobrevivido para ser utilizados como leña en el largo y crudo invierno. De hecho, el parque fue transformado durante unos años en campo de cultivo como forma de paliar la escasez de alimentos y el hambre de los berlineses. Pero, sobre todo, la Columna de la Victoria se convirtió en un enorme mástil para las banderas de los ejércitos aliados y en un gran escenario para los desfiles militares que celebraban la derrota de Alemania:

Soldados polacos plantaron primero [sobre la Columna de la Victoria] el 2 de mayo de 1945 la bandera roja y blanca, a continuación y todavía en mayo de 1945 los soviéticos izaron como símbolo de su victoria la bandera roja, más tarde los británicos pusieron la «Union Jack» a los pies del monumento y los franceses –con el permiso de los británicos en cuyo sector se encontraba la columna de la Victoria– pusieron sobre ella la tricolor. El 14 de julio de 1945 celebraron aquí los franceses su fiesta nacional con una gran parada militar y el 21 de julio Montgomery, primer comandante británico de la ciudad, presidió el desfile de sus tropas. Con motivo de la capitulación de Japón y la finalización del monumento soviético en el Tiergarten, las cuatro potencias vencedoras celebraron desfiles conjuntos el 7 de septiembre y el 11 de noviembre de 1945. Desde 1964 hasta 1970 las potencias occidentales hicieron patente su presencia en la ciudad dividida con la celebración de una parada militar cada primavera el «Día de los Aliados»[42].

Por otro lado, parecería lógico que Francia hubiera ordenado destruir el gran símbolo de su derrota a manos de los prusianos en 1871. Para los franceses, el monumento representaba no solo su derrota militar en aquella guerra, sino un ejemplo de las ideas militaristas del Segundo Reich alemán y también de los nazis; por ello abogaron ante el resto de los aliados por la destrucción de la columna. Pero no lo consiguieron, tal vez porque no se encontraba en el terreno de su jurisdicción de ocupación de la ciudad de Berlín, sino en la zona controlada por los británicos. Por ello se limitaron a organizar desfiles militares, ondear una gran bandera tricolor francesa sobre la columna y llevarse a París como trofeo de guerra

los bajorrelieves del zócalo de la Siegessäule en que se muestran las victorias de los ejércitos prusianos del siglo XIX. Solo serían devueltas muchos años más tarde y por etapas. La devolución del último relieve se produjo durante la época de Mitterrand, en 1987, como regalo a Berlín por la celebración de los 750 años de la fundación de la ciudad[43].

Ilustración III-25. La Columna de la Victoria en 1946. Foto, Landesbildstelle Berlin, publicada en el libro de Reinhard Alings, Die Berliner Siegessäule, ed. cit., p. 109.

Pero la Columna de la Victoria no ha sido solo un símbolo del autoritarismo de la Alemania guillermina o del Tercer Reich. También ha tenido otros «usos políticos» muy diferentes, entre los que cabría destacar los siguientes:

• Casi desde el comienzo (y de manera especial durante la época de

la República de Weimar), la Columna de la Victoria fue un lugar predilecto para la libertad de expresión y de manifestación. Grandes manifestaciones tanto de izquierda como de derecha tuvieron lugar en sus aledaños. Como ejemplo, baste recordar la marcha organizada por los socialdemócratas alemanes el 6 de marzo de 1910 a favor de una democratización real del derecho de sufragio parlamentario, en la que tomaron parte más de 200.000 personas.

• La gran avenida que une la plaza de la Grosses Stern (en la que se encuentra la Columna de la Victoria desde su traslado en la época nazi) con la puerta de Brandeburgo fue rebautizada como calle del 17 de junio en homenaje al levantamiento popular contra la dominación soviética en el este de Berlín que tuvo lugar el 17 de junio de 1953.

• La Columna de la Victoria ha sido y sigue siendo todavía en la actualidad un símbolo de la lucha de los homosexuales por sus derechos. Desde su inauguración, la columna fue un lugar de encuentro clandestino debido a la oscuridad y al aislamiento. Precisamente con el nombre de Siegessäule se fundó en 1984 una revista que llevaba por subtítulo Hoja mensual de Berlín para gais. La revista sigue funcionando en la actualidad y es el principal órgano de expresión y de información cultural del movimiento LGTB de Berlín y probablemente la revista de este tipo de mayor tirada en Europa.

• *Greenpeace lucha contra la contaminación: en junio de 1996 una arriesgada acción de este movimiento puso una máscara de gas en el rostro de la Victoria pidiendo la lucha contra el agujero de ozono.*

• Varios partidos de Berlín han utilizado la Victoria como símbolo en sus carteles electorales.

• Finalmente, también tuvo lugar junto a la Columna de la Victoria el mitin multitudinario de Barack Obama el 24 de julio de 2008 cuando visitó Berlín todavía como candidato a la presidencia de los Estados Unidos y encarnaba los deseos de cambio de una parte importante de la sociedad norteamericana y también europea[44].

Ilustración III-26. Mitin de Obama ante la Columna de la Victoria el 28 de junio de 2008. Foto tomada de la página web http:// visionpolitica.blogspot.com.es/2008/07/el-carisma-de-obama-conquista-berlin.html (consultada el 16- 6-2019).

Por otro lado, la Victoria ha sido utilizada miles de veces en la propaganda comercial de las últimas décadas, lo cual hubiera sido

del agrado de Benjamin por sus estudios sobre los pasajes comerciales y la sociología del consumo. Como ejemplo, puede verse la ilustración siguiente con la felicitación de Navidad y Año Nuevo enviada por la Sparkasse (Caja de Ahorros) de Berlín en 2008. En ella aparece en primer plano la Victoria, detrás a la izquierda la cuadriga de la puerta de Brandeburgo y a la derecha un skyline de Berlín modificado con el logo de la Sparkasse.

En tercer lugar, la Columna de la Victoria se ha transformado en un símbolo popular con un significado totalmente ajeno a la glorificación de la guerra, como puede verse brevemente en los siguientes ejemplos:

• Junto con la puerta de Brandenburgo, la Columna de la Victoria es el gran símbolo popular de Berlín. Es una atracción turística y torre de observación sobre la ciudad, como ya lo era también en la época de Benjamin.

• La conmemoración solemne de los 750 años de Berlín en 1987 también tuvo uno de sus escenarios en los alrededores de la Siegessäule. Durante cuatro fines de semana se celebró junto a ella el espectáculo popular SternStunden, con música y fuegos artificiales en el marco de los festivales de Berlín.

• En Berlín, la figura dorada de la Victoria sobre la columna ha sido llamada popularmente Goldene Else («Isabelita dorada»).

Ilustración III-27. Felicitación navideña de la Sparkasse de Berlín en 2008.

• En la música popular se ha hecho famoso el ángel de la Victoria gracias al éxito de superventas de Paul van Dyk For an Angel (1998) y a la voz de Bono con su banda irlandesa de rock U2 en la canción de 1993 Stay (Faraway, so close!), o simplemente Stay, compuesta para la banda sonora de la película de Wim Wenders ¡Tan lejos, tan cerca! (Faraway, so close!), segunda parte de El cielo sobre Berlín del mismo director de cine.

• Entre 1989 y 2003, y posteriormente también en 2006, la Columna de la Victoria fue testigo de las celebraciones de la Love Parade, un festival de música que fue creciendo en número de participantes hasta alcanzar, según los organizadores, más de un millón de personas en el año 2001 (ilustración III-28).

• Berlín se ha convertido en una ciudad cosmopolita y multicultural. Y la Columna de la Victoria también ha sido adoptada como símbolo de la convivencia de múltiples culturas diferentes, como puede verse en la fotografía de la ilustración III-29, en la que una niña, disfrazada de ángel de la Victoria, participa en el Festival de las Culturas del mundo celebrado en Berlín en 2008.

Finalmente, también el cine de Wim Wenders ha contribuido a la popularización del ángel de la Victoria en dos películas de claros resabios benjaminianos. El cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin), estrenada en 1987, antes de la caída del muro, representa una nueva visión del tema del ángel y cabría hablar del «ángel sobre el ángel», ya que uno de los sitios predilectos que los ángeles Cassiel (Otto Sander) y Damiel (Bruno Ganz) utilizan como atalaya para contemplar la ciudad y comprender las penas o alegrías de sus habitantes es precisamente el ángel de la Victoria, la Siegessäule, convertido en símbolo de la ciudad. La segunda parte, ¡Tan lejos, tan cerca! (In weiter Ferne, so nah!), rodada en 1993 en el nuevo

Berlín reunificado, comienza con una larga panorámica alrededor de la Columna de la Victoria, sobre la que, al acercarse la cámara, se divisa al ángel Cassiel.

Ilustración III-28. La Columna de la Victoria durante la Love Parade del 21 de julio de 2001. Foto dpa.

En El cielo sobre Berlín, el guion de Peter Handke y Wim Wenders nombra directamente al Angelus Novus en una escena de la sala de lectura en la Biblioteca Nacional de Berlín oeste. Un ángel femenino, de pie junto a una estudiante de medicina, saluda a la cámara. Damiel y Cassiel primero están juntos y más tarde se separan. Cassiel se queda de pie, cierra los ojos y escucha el coro de las voces de los lectores, como si fuera un coro de ángeles en una catedral. El murmullo del segundo de los lectores recita el siguiente pasaje de un libro:

Walter Benjamin compró en 1921 la acuarela de Paul Klee Angelus Novus. Hasta su huida de París en junio de 1940 estuvo colgada en sus diferentes habitaciones de trabajo. En su último escrito, Sobre el

concepto de historia (1940), Benjamin interpreta el cuadro como una alegoría de la mirada hacia atrás en la historia[45].

También hay referencias a la impotencia del ángel benjaminiano. Por ejemplo, en la escena del suicida que se va a lanzar al vacío desde la azotea del edificio Europa-Center, Cassiel escucha el hilo de los pensamientos del joven, pero no puede hacer nada para retenerle y salvarle la vida. Poco después, afectado por este suceso, el mismo Cassiel se sienta en una de las alas de la potente figura del ángel de la Victoria, mira hacia abajo y salta como el suicida…, sin consecuencias mortales ya que sigue siendo un ángel.

Ilustración III-29. Festival de las Culturas del Mundo, 2008, Berlín. Foto, Mutter Erde, Licencia Wikimedia Commons.

Además, el benjaminiano «ángel del narrador» está presente en la voz de los pensamientos de Homer (el actor Curt Bois), quien primero observa en la biblioteca un libro de fotografías titulado Hombres del siglo XX sobre las desgracias de la guerra, los muertos, heridos o supervivientes, y más tarde busca inútilmente en la tierra de nadie del muro de Berlín la antigua Postdamer Platz, la plaza más viva, comercial y llena de tráfico de la antigua ciudad: «¿Dónde está la Postdamer Platz ?», se pregunta de manera obsesiva, ya que no puede reconocer el espacio de la plaza en el devastado solar en que se convirtió después de la guerra. «Ya no puedo encontrar la plaza de Potsdam. No es esto, no puede ser esto.» Son claras las referencias de la figura de Homer no solo a los poemas homéricos, sino también a los escritos de Benjamin sobre el narrador y a la tesis novena de Sobre el concepto de Historia. En el hilo de sus pensamientos, la voz interior de Homer afirma lo siguiente en la escena dentro de la biblioteca:

El mundo parece estar hundiéndose, pero yo sigo narrando su historia como al principio con la voz cantarina que me sostiene, salvado gracias a esta narración del caos del presente y protegido para el futuro.

[...] Mis héroes ya no son los soldados ni el rey sino las cosas de la paz [...] Pero todavía nadie ha conseguido entonar una epopeya por la paz. [...]

¿Debo rendirme ahora? Si me rindo, la humanidad perderá su narrador y si la humanidad pierde algún día su narrador habrá perdido también su infancia[46].

El tema de la infancia, tan querido por Benjamin, atraviesa el film de Wim Wenders desde el comienzo con la escritura de las palabras

«Cuando el niño era niño...», hasta el final, pasando por el hecho de que son los niños los únicos personajes que pueden ver directamente a los ángeles y hacen realidad el texto de Benjamin según el cual la tarea de la infancia consiste en reconocer lo nuevo e introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico[47].

Al final de su búsqueda infructuosa de la Potsdamer Platz, siempre acompañado por el ángel Cassiel, Homer (Homero) reconoce que representa al espíritu de la narración desde los griegos con las siguientes palabras:

Nómbrame, Musa, a mí, pobre e inmortal cantante que, abandonado por sus oyentes, ha perdido la voz y que de Ángel de la Narración (Engel der Erzählung) se ha transformado hoy en un organillero ignorado y con frecuencia objeto de las burlas ajenas, instalado fuera del umbral de la tierra de nadie[48].

Ilustración III-30. Dos fotogramas de la película El cielo sobre Berlín, con los ángeles sentados sobre el hombro del ángel de la Victoria. A la izquierda, Damiel (Bruno Ganz) mirando hacia el cielo. A la derecha Cassiel (Otto Sander), observando la tierra.

Como conclusión de este apartado cabe afirmar que el ángel de la Victoria se ha transformado en un icono de la ciudad de Berlín, ha cambiado su significación guerrera de victoria militar y ahora es un símbolo de los cambios de la historia y de la necesidad de expresar nuevos valores en el espacio público de una sociedad democrática. Y se ha transformado también, gracias a Wim Wenders (y a Peter Handke), en una columna benjaminiana de la Historia y del ángel de la narración. Por todo ello, creo que Benjamin hoy se habría replanteado su opinión sobre la destrucción de la diosa o ángel de la Victoria y podemos celebrar que la «goldene Else» haya sido indultada por la historia.

Notas al pie

[1] Según constata Gershom Scholem en su libro Walter Benjamin. Historia de una amistad, Barcelona, Península, 1987, p. 195, los versos proceden de un pequeño poema surrealista escrito por Benjamin bajo los efectos del haschisch. Cfr. también el artículo de Scholem «Epílogo a Crónica de Berlín de Benjamin» (1970), recogido en su libro Walter Benjamin y su ángel, México, FCE, 1998, pp. 183-188. Puede verse el poema completo en «Protokolen zu Drogenversuchen», volumen VI, p. 618, de los Gesammelte Schriften de Walter Benjamin, Frankfurt, Suhrkamp, 1991. Y también en la traducción de Jesús Aguirre (quien habla de «Oh columna de la victoria puesta en marrón al horno») en Walter Benjamin, Haschisch, Madrid, Taurus, 1974, p. 119.

[2] Carta de Walter Benjamin a Gershom Scholem, escrita el 26 de septiembre de 1932 desde la Villa Irene en Poverono (Marina di Massa), transcrita por Scholem en su libro ya citado Walter Benjamin. Historia de una amistad, p. 195. Véase también la carta completa en Walter Benjamin, Cartas de la época de Ibiza, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 95-97, y en Walter Benjamin / Gershom Scholem, Correspondencia 1933-1940, Madrid, Taurus, 1987, pp. 25-27.

[3] Im berliner Nebel / Gottheils Berliner Märchen: / O braungebackene Siegessäule / Mit Nebelzucker in den Wintertagen / Französische Kanonen überragen / Mein Fragen. / Barbarossa 1771 (Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. VI, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 618).

[4] Humoristische / berliner Dienstleute.

[5] Walther Gottheil, Berliner Märchen, 3ª edición, Berlín, 1882, frente a la página 38. Cfr. Heinz Brüggemann, Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 234 e ilustración 20. En mi edición, más modesta, de los cuentos berlineses de Gottheil esta ilustración no

aparece.

[6] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 44.

[7] En 1925, junto con su amigo Franz Hessel, recibió Benjamin el encargo de traducir al alemán A la sombra de las muchachas en flor y La parte de Guermantes, que aparecieron en 1927 y 1930 en editoriales diferentes. También tradujo, esta vez solo, Sodoma y Gomorra, pero nunca llegó a verlo publicado.

[8] Walter Benjamin, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2, Madrid, Taurus, 1980, p. 126.

[9] Marcel Proust, En busca del tiempo perdido, vol. I, Por la parte de Swann, Barcelona, Círculo de Lectores, 2008, p. 50.

[10] Ibidem, p. 52.

[11] Walter Benjamin, «Una imagen de Proust», en Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1, Madrid, Taurus, 1980, p. 34. En Diario de Moscú (Madrid, Abada, 2015, pp. 156-157), Benjamin habla de pasada de que Proust desarrolla en el pasaje extraordinario sobre la Caritas de Giotto una concepción que se corresponde con su propio concepto de alegoría desarrollado en su libro sobre el Barroco.

[12] Walter Benjamin, Crónica de Berlín, ed. cit., pp. 191-192. Sobre la influencia de Proust en el mundo literario y filosófico de Benjamin puede verse el libro de Dominik Finkelde, Benjamin liest Proust. Mimesislehre - Sprachtheorie - Poetologie, München, Fink, 2003.

[13] Más adelante, en el capítulo 6, a propósito de dos fotos de Benjamin y de Kafka, volveré sobre este tema de las ideas benjaminianas en torno a los estudios fotográficos de su niñez.

[14] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 41.

[15] Ahora en el libro de Paul Wietzoreck, Das historische Berlin. Bilder erzählen, Michael Imhof Verlag, Berlin, 2006, pp. 184-185.

[16] Véase el detallado estudio de cada uno de los grupos escultóricos editado por Andrea Theissen como catálogo de una exposición

celebrada en la ciudadela de Spandau en 2017: Enthüllt/Unveiled. Berlin und seine Denkmäler. Berlin and its Monuments, Zitadelle/ Citadel, Berlin, 2017, pp. 126-193. Aquí se encuentra una detallada explicación y fotos de los grupos escultóricos originales, de su destrucción en la Segunda Guerra Mundial, así como de los procesos de restauración y del estado actual de las estatuas. También hay una buena documentación sobre los monumentos de la antigua avenida de la Victoria en la siguiente página web: https:// www.wikiwand.com/de/Siegesallee (consultada el 12-6-2019).

[17] Franz Hessel, Paseos por Berlín, ed. cit., p. 107.

[18] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 42.

[19] Ibidem, pp. 41-42.

[20] En su tesis VII de Sobre el concepto de Historia, antes de afirmar que el historiador debe considerar como tarea suya cepillar la historia a contrapelo, Benjamin escribe su célebre frase según la cual «No hay un solo documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de barbarie». Resulta apropiado pensar que toda la tesis VII está permeada por la experiencia infantil de los desfiles militares a los que asistió o que contempló en libros, esculturas o pinturas de su época, y concretamente en la Columna de la Victoria. En la misma tesis VII encontramos el siguiente texto sobre la empatía del historiador historicista con los vencedores: «Ahora bien, quienes dominan una vez se convierten en herederos de todos los que han vencido hasta ahora. La empatía con el vencedor siempre les viene bien a quienes mandan en cada momento. Para el materialista histórico, con lo dicho ya es bastante. Quien hasta el día de hoy haya conseguido alguna victoria, desfila con el cortejo triunfal en el que los dominadores actuales marchan sobre los que hoy yacen en tierra. Como suele ser habitual, al cortejo triunfal acompaña el botín». Cito por el libro de Reyes Mate, Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Benjamin «Sobre el concepto de historia», Madrid, Trotta, 2006, p. 129.

[21] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 44. En la última versión (Fassung letzter Hand) de Kindheit in Berlin um 1900 Benjamin dice que se había encontrado con esta lujosa edición del libro de Doré en el salón de una anciana tía suya (Walter

Benjamin, Gesammelte Schriften, Band VII.1, Frankfurt, 1989, p. 390).

[22] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 43-44. Walter Benjamin fue educado primero en el seno familiar por preceptores privados, una situación frecuente en la burguesía acomodada de la época. Más tarde, en 1901, fue admitido como alumno de la Kaiser-Friedrich-Schule, su escuela junto a la conocida plaza Savigny en Berlín, al otro lado del talud del ferrocarril metropolitano y muy cerca de su vivienda familiar de aquellos años en la Carmerstrasse. En esta escuela estuvo hasta el final del bachillerato en marzo de 1912, excepto los años 1904 a 1907 en que por motivos de salud fue enviado a una institución educativa en el campo, en Haubinda. Partiendo de una foto de grupo del último curso de Benjamin en la Kaiser-Friedrich-Schule, Momme Brodersen ha realizado una importante investigación del itinerario vital de cada uno de los veintidós miembros de la clase a partir del final del bachillerato en el curso 1911-12. Véase Momme Brodersen, Klassenbild mit Walter Benjamin. Eine Spurensuche, München, Siedler, 2012.

[23] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 44-45.

[24] Cfr. Reinhard Alings, Die Berliner Siegessäule. Vom Geschichtsbild zum Bild der Geschichte, Berlin, Parthas Verlag, 2000, p. 70. Es muy interesante también el recorrido que realiza este autor por los comentarios de la prensa de la época sobre la interpretación del monumento.

[25] Cfr. ibidem, p. 84.

[26] Sobre este monumento véase el libro de Norbert Götz (ed.), Friedensengel. Bausteine zum Verständnis eines Denkmals des Prinzregentenzeit, München, Münchner Stadtmuseum / Edition Minerva, 1999.

[27] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 44. En la última versión (Fassung letzter Hand) de Kindheit in Berlin um 1900 desaparece la alusión a este libro (Gesammelte Schriften, vol. VII, ed. cit., pp. 389-390).

[28] Crónica ilustrada de la Guerra. Libro conmemorativo de la campaña alemana-francesa de 1870-71. Escrito por el autor de la Crónica de la Guerra de 1866. Letras iniciales, retratos, dibujos de guerra, imágenes militares y navales, vistas de ciudades, mapas y planos dibujados por el personal artístico del periódico Illustrirte Zeitung.

[29] Cfr. Illustrirte Kriegs-Chronik, ed. cit., p. VI.

[30] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 44.

[31] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 78.

[32] Walter Benjamin, Crónica de Berlín, ed. cit., p. 228.

[33] Cfr. el artículo escrito por Gershom Scholem en 1972 «Walter Benjamin y su ángel», recogido en su libro Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos (edición de Rolf Tiedemann), Buenos Aires, FCE, 2003, pp. 37-75. El texto completo del poema de Scholem «Saludo del Angelus» puede verse en Walter Benjamin / Gershom Scholem, Correspondencia 1933-1940, Madrid, Taurus, 1987, p. 95.

[34] Sigo la traducción de Reyes Mate en su excelente libro Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia», Madrid, Trotta, 2006, p. 155.

[35] Cfr. Susan Buck-Morss, Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid, A. Machado, 1995.

[36] Walter Benjamin, «Parque Central», en Obras, libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 266.

[37] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 41.

[38] Véase Alings, Die Berliner Siegessäule, ed. cit., pp. 34-35 y 82-83.

[39] Joseph Roth, «Paseo alrededor de la columna de la Victoria», recogido póstumamente en el libro Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänge, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1996. Hay traducción española: Joseph Roth, Crónicas berlinesas, Barcelona,

Minúscula, 2006.

[40] Joseph Roth, La tela de araña, Barcelona, Sirmio, 1991. La novela ha sido llevada con éxito al cine en la película Das Spinnennetz, dirigida por Bernhard Wicki en 1889 y con Ulrich Mühe, Armin Mueller-Stahl y Klaus Maria Brandauer en los papeles principales.

[41] Uwe Timms, Rot, München, DTV, 2003, p. 93.

[42] Alings, Die Berliner Siegessäule, ed. cit., p. 107.

[43] Cfr. ibidem, pp. 107-117.

[44] El discurso de Obama está disponible en youtube.com: https:// www.youtube.com/ watch?v = Q-9ry38AhbU.

[45] Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch vom Wim Wenders und Peter Handke, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, p. 23.

[46] Ibidem, pp. 56-57. Véase el análisis de Detlev Schötter sobre el artículo de Walter Benjamin acerca del narrador «Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows», en Burkhardt Lindner (Hrsg.), Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart, Metzler, 2006, pp. 557-566.

[47] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., pp. 630-631. [K 1a, 3].

[48] Der Himmel über Berlin, ed. cit., pp. 59-60. Véase también el análisis de la película de Wim Wenders hecho por Andrew J. Webber en el apartado «City of fallen angels» de su libro Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography, ed. cit., pp. 249-258.

Capítulo IV

Ángeles de la Victoria en la iconografía política de las calles de París

Ilustración IV-1. Napoleón Bonaparte, llevando en la mano una Victoria romana, en lo alto de la Columna Vendôme, París. Foto del autor.

1. EL ÁNGEL DE LA HISTORIA EN LA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA FRANCESA

En toda su extensa obra, Walter Benjamin utiliza solamente una vez la expresión «el Ángel de la Historia» (Der Engel der Geschichte). Se trata del texto de la tesis novena sobre el concepto de historia, último de sus escritos realizado en París poco antes de su huida en uno de los últimos trenes que salieron de la capital de Francia antes de su ocupación por los ejércitos alemanes en 1940. Benjamin habla de que el Ángel de la Historia debe parecerse al Angelus Novus de Paul Klee. Cabe preguntarse, empero, ¿desde cuándo la Historia se representa como un ángel? Más bien la personificación tradicional de la Historia era Clío, una de las musas, y de esta manera la habría visto representada Benjamin en la plaza de la Belle Alliance en su Berlín natal. Además, Benjamin habla de un ángel masculino de la historia y no de una personificación femenina como Clío. No voy a entrar aquí a discutir el sexo de los ángeles, sino que me interesa más bien señalar el posible origen de la expresión «el Ángel de la Historia» en la iconología francesa a partir de una traducción de la Iconologia de Cesare Ripa. La edición príncipe de este gran best seller europeo de los siglos del Renacimiento y del Barroco apareció en Roma en el año 1593 como un texto sin ilustraciones en el que el autor describía una gran cantidad de personificaciones de conceptos útiles para oradores, pintores, poetas, predicadores, escultores, dibujantes y para todos los estudiosos en general. El enorme éxito de la primera edición hizo que se publicara otra vez en 1602 en Milán, y un año más tarde, en 1603, de nuevo en Roma, esta vez acompañada ya de numerosos grabados explicativos. Los grabados se fueron ampliando en las sucesivas estampaciones de la obra, y ya en la edición de 1624-1625, publicada bajo la dirección de Pietro Paolo Tozzi en la ciudad de Padua, podemos encontrar la siguiente imagen de la Historia y el texto de su explicación:

Mujer alada y revestida de blanco, que ha de ir mirando hacia atrás y sosteniendo con la siniestra una tablilla, o si no un libro sobre el

que estará escribiendo, mientras apoya el pie izquierdo en un sillar cuadrado. A su lado se pondrá un Saturno, sobre cuyas espaldas ha de reposar la tablilla o el libro donde escribe.

La Historia es el arte mediante el cual, escribiendo, se describen y recogen las más notables acciones de los hombres, así como la división de los tiempos, naturalezas y accidentes, presentes y pretéritos, tanto de las personas como de las cosas, reuniendo además tres exigencias o requisitos: la veracidad, el orden y la consonancia.

Aparece alada, por consistir en la memoria de las cosas sucedidas y dignas de saberse; la cual se difunde por las más diversas partes del mundo, transmitiéndose de tiempo en tiempo a los hombres venideros.

Ilustración IV-2. Cesare Ripa, «Historia», en Iconologia, edición de Pietro Paolo Tozzi, Padua, 1625, p. 304.

Vuelve la vista atrás, mostrándose con ello que la Historia es la memoria de las cosas pasadas, que para la posteridad se conservan y escriben.

Se representa escribiendo, tal como se dijo, porque las Historias escritas equivalen a la memoria de los espíritus y los ánimos, como las estatuas lo son de los cuerpos [...].

Posa su pie sobre un sillar cuadrado, porque la Historia debe mantenerse siempre sólida y segura, sin dejarse corromper ni subyugar en ningún sentido, cayendo en la mentira a causa de los particulares intereses. Por la misma razón viste de blanco.

Se pone a su lado a Saturno porque la Historia, según la califica Marco Tulio, es testimonio de los tiempos, maestra de la vida, luz de la memoria y espíritu de nuestras acciones[1].

Así pues, Ripa habla de la Historia como una «mujer alada» (donna alata) y vestida de blanco. Aunque propiamente hablando una mujer alada no sea un ángel, la transformación de una en la otra resulta sencilla. La primera edición francesa de la Iconologia de Cesare Ripa fue publicada en 1636 con ilustraciones diseñadas y grabadas por Jacques de Bie y explicaciones moralizadas por Jean Baudoin. En la página 110, podemos leer cómo el traductor transforma la Historia de una «mujer alada» en un ángel femenino: «Su figura es similar a la de un ángel, debido a las alas grandes unidas a sus hombros»[2]. Aquí se introduce la idea del «Ángel de la Historia» que se mantiene a lo largo de los siglos en la iconografía política francesa y de la que parece ser heredero Walter Benjamin en su texto Sobre el concepto de historia, escrito precisamente en París.

Me voy a referir brevemente a otros cinco hitos de esta visión del Ángel de la Historia en la imaginería francesa. El primero es el frontispicio del primer volumen de la Historia de Francia de François de Mézeray, en el que se muestra la conjunción entre la Historia como Ángel, la Verdad y Cronos/Saturno. En la parte

superior, un ángel de la fama hace sonar sus trompetas mientras varios angelotes arrojan palmas de la victoria sobre el ejército francés, vencedor de las batallas. En la parte central, el Ángel de la Historia escribe sobre un libro apoyado en las alas negras del padre Tiempo, representado como Saturno con la guadaña y devorando a uno de sus hijos. La Historia mira hacia atrás y su mirada se encuentra con la Verdad, que ilumina la escritura con su antorcha. A la derecha se encuentra Minerva sentada, con un vestido lleno de flores de lis que representan a la monarquía francesa; sostiene en su mano izquierda el cetro del poder mientras con la derecha muestra un medallón de Luis XIII en el que se lee la inscripción latina: Cunctis dominabitur oris. A los pies de Minerva los prisioneros encadenados son una representación tópica del poder de la monarquía. Sobre ellos, canta el gallo gálico, otro símbolo de la monarquía francesa que simboliza tres virtudes que deben encarnar el monarca y el pueblo galos: la presteza para el combate, la vigilancia y la disposición a cuidar y proteger a los suyos[3]. En la parte inferior, los datos de la publicación del libro son mostrados por dos angelotes de la victoria que portan palmas y una corona de laurel, entre dos emblemas políticos: a la izquierda, sobre la unidad del reino, y a la derecha, el áncora y el delfín como esperanza de salvación.

Ilustración IV-3. Frontispicio del libro de François de Mézeray, Histoire de France, vol. I, París, Mathieu Guillemont, 1643.

En segundo lugar, a finales del siglo XVIII, Hubert-Francois Gravelot y Charles-Nicolas Cochin, en su Iconologie par figures, presentan a la Historia como un Ángel escribiendo sobre la espalda del Padre Tiempo. Y nos ofrecen la siguiente explicación:

Ella [la Historia] instruye sobre los hechos y proporciona la experiencia de todas las épocas. Por eso se representa a la Historia escribiendo sobre la espalda de Saturno, emblema del tiempo. Mira hacia atrás para indicar que escribe sobre las cosas pasadas y las transmite a la posteridad. Las alas de la Historia significan su facilidad para comunicarse en todas partes, de donde resulta su utilidad general. Y la diadema que le ciñe la frente significa que es sobre todo la lección de los reyes. La trompeta es el símbolo de las acciones gloriosas que nos transmite. La ciudad en llamas en el fondo de la imagen expresa la destrucción de los imperios, primordial e instructiva lección de los anales de la Historia. Y el sol, representado sobre su estómago, es el emblema de la verdad y de la imparcialidad que debe tener. Los monumentos antiguos son evidencias de la Historia, lo cual se ha querido señalar con la pirámide y con las medallas junto a la obra de Tucídides, uno de los más antiguos historiadores de Grecia[4].

L'HISTOIRE

Ilustración IV-4. Hubert-Francois Gravelot y Charles-Nicolas Cochin, Iconologie par figures, vol. II, París, 1791, p. 94.

Es interesante destacar que en este manual francés de Iconología de finales del siglo XVIII, además de la imagen de la Historia con alas, aparece también la representación de Clío como una mujer joven sin alas. En efecto, Clío como musa de la Historia es representada como una mujer joven, con la cabeza coronada de laureles, llevando en la mano derecha una trompeta y en la izquierda un libro en el que se lee como autor el nombre de Tucídides. La trompeta simboliza la proclamación pública de los hechos y de las memorias de los grandes hombres para enseñanza de los pueblos y de los reyes. En el fondo del grabado aparece Saturno, el Tiempo, con sus alas, la guadaña en una mano y el reloj de arena en la otra. Clío, la primera de las musas, posa sus pies sobre la esfera terráquea porque su narración se refiere a todos los lugares y a todos los tiempos. Así pues, una Historia alada y una Clío áptera.

Una tercera representación importante de la Historia alada la podemos contemplar hoy en la decoración de las fachadas del palacio del Louvre en París, concretamente en el ala Lemercier construida en 1639 como parte del Cour Carrée que fue terminado bajo el reinado de Luis XIV. Aquí, dentro de un extenso y complejo programa iconográfico, aparece la figura de la Historia alada mirando hacia atrás, escribiendo los hechos del pasado con un buril en una gran tabla y situada entre dos grandes historiadores de la Grecia antigua: Herodoto a la derecha y Tucídides a la izquierda (ilustración IV-5). Por otro lado, no hay que olvidar que en la decoración exterior e interior del palacio del Louvre aparecen una y otra vez representaciones de la diosa Niké o del ángel de la Victoria como, por ejemplo, a lo largo de todo el techo de la sala 901, en el segundo piso del ala Sully, donde se encuentra la colección de pinturas donadas por Carlos de Beistegui.

Ilustración IV-5. La Historia alada en el Cour Carrée del palacio del Louvre, París. Detalle sobre una de las ventanas en la segunda planta del ala Lemercier. Foto del autor.

En cuarto lugar, a comienzos del siglo XIX las victorias de Napoleón fueron celebradas en el espacio público con la erección de arcos de triunfo en París y otras ciudades. Más adelante me referiré más detenidamente al Arco de Triunfo del Carrousel mandado erigir por Napoleón en 1805 y en el que aparece un ángel alado como representación de la Historia. Aquí quiero destacar la iconografía de la Historia alada junto a este Arco del Carrousel, donde podemos admirar todavía hoy dos grandes esculturas de Antoine-François Gérard, «La Historia» y «Francia victoriosa», ambas de 1809 y las dos también con grandes alas: las victorias de Francia construyen su historia; la historia es escrita por los vencedores de las batallas y las guerras. En esto tanto Berlín como París están de acuerdo. Pero hay una diferencia respecto a la representación de la Historia en un caso y en el otro. En París, la Historia se personifica en una mujer con grandes alas, mientras que en la capital alemana dicha personificación se atiene al modelo tradicional griego de Clío, la musa de la Historia, según puede verse, por ejemplo, en la plaza de la Belle-Alliance a la que alude Benjamin varias veces en sus recuerdos de infancia en Berlín, a los que me he referido ya en capítulos anteriores. En este sentido, la Historia representada como una mujer alada o como un ángel es típicamente francesa.

Ilustración IV-6. A la izquierda, «La Historia» de Antoine-François Gérard (foto de Thesupermat, Wikimedia Commons). A la derecha, «Francia victoriosa», también de Antoine-François Gérard (foto © Marie-Lan Nguyen, Wikimedia Commons), junto al Arco de Triunfo

del Carrousel.

Mención aparte merece el cuadro de Eugène Delacroix La libertad guiando al pueblo, presentado en el Salón de París en 1831, después de los sucesos revolucionarios de las tres jornadas gloriosas de julio de 1830 que llenaron la ciudad de barricadas y consiguieron la abdicación del gobierno autocrático de Carlos X, reemplazándolo por la monarquía liberal de Luis Felipe de Orleans. Delacroix transforma la alegoría de la Libertad a través de una mezcla de elementos simbólicos y realistas. Ya no se trata de una idea abstracta de libertad, sino de la lucha de las clases sociales progresistas para obtenerla y encarnarla en la historia de Francia. La Libertad es, al mismo tiempo, la imagen de Francia, de la nación francesa en lucha por el progreso y contra la monarquía. El conjunto del cuadro representa de una manera realista a los muertos de los dos bandos en las barricadas –soldados de Carlos X y revolucionarios–, a los luchadores por las libertades burguesas de 1830, de todas las clases sociales, obreros y burgueses, y de todas las edades: niños, jóvenes, adultos. A la derecha del cuadro, un joven, casi un niño, empuña con decisión dos pistolas. Las mujeres están representadas de dos maneras, una alegórica en la figura de la Libertad, y otra realista, en los caracteres de la realidad histórica del momento, en las barricadas, con un fusil en una mano, la bandera tricolor en la otra y el gorro frigio sobre la cabeza. Se trata tanto de Marianne, la personificación de Francia, como de una muchacha del pueblo luchando por la libertad. El propio Delacroix, que no había participado directamente en la revuelta, se autorretrata como el burgués con el sombrero de copa que empuña un fusil, la segunda figura en importancia después de la Libertad. Detrás aparece el pueblo, los numerosos héroes anónimos, una multitud de bayonetas, banderas y sables, símbolos de la lucha colectiva por la libertad. La concepción estática de la Historia como una mujer sentada que escribe los hechos acaecidos es sustituida por una idea del proceso histórico en movimiento, fruto de las luchas populares por la libertad en el espacio social de la ciudad.

En su análisis de esta obra de Delacroix, Heinz-Dieter Kittsteiner recuerda el texto de Heinrich Heine sobre la conversación entre una

niña y su padre. Ambos están contemplando el cuadro en el Salón de París de 1831, y la pequeña, partidaria del rey Carlos, pregunta: «¿quién es la mujer sucia con la gorra roja?». El padre contesta sonriendo que la figura no tiene nada que ver con la pureza de los lirios, sino que se trata de la diosa de la libertad. La niña insiste: «Papá, ella ni siquiera lleva una camisa». Y el padre le responde: «Una verdadera diosa de la libertad, querida niña, generalmente no tiene camisa y, por tanto, está muy enojada con todos los que visten ropa blanca»[5]. Desde mi punto de vista, lo más interesante del análisis de Kittsteiner no es la cita de Heine, sino el hecho de poner esta imagen de la Libertad con la representación de la Historia en la tradición de Cesare Ripa:

Además, la Libertad de Delacroix revela un rasgo prestado del arsenal iconográfico de la Historia en la tradición de Cesare Ripa. Sus alas han caído, pero la tricolor le proporciona unas nuevas. En vez de una pluma, empuña un arma; no escribe la historia, sino que la hace. Pero un detalle no ha cambiado: la postura firme de su pie izquierdo, tanto en el boceto al óleo como en el cuadro completo, recuerda esa piedra cuadrada en la que Historia también encuentra su firme pisada. Es la piedra de la verdad no corrompida.

El nuevo dinamismo es el punto decisivo: la verdad está en proceso. Esta alegoría no flota sobre la acción, ni desciende del reino de las ideas. Ha sido historizada[6].

Otros dos elementos conectan esta obra de Delacroix con la tradición iconográfica que se remonta a Cesare Ripa. A pesar de haberse ensuciado en la refriega de las barricadas, la Libertad de Delacroix viste de blanco y mira por encima del hombro derecho hacia atrás: la Historia de Ripa mira hacia el pasado y la Libertad de Delacroix mira hacia sus seguidores, el pueblo francés en lucha por sus derechos sobre las barricadas. Finalmente, esta alegoría de la Libertad debe ser puesta en relación con la personificación de la nación francesa encarnada en la figura de Marianne. Como ha señalado Maurice Agulhon, en la Francia de mediados del siglo XIX hay dos variaciones de la figura de Marianne. En la versión

burguesa, el modelo sería Ceres: una matrona estática, madura, nutritiva, con el pecho oculto y el cabello recogido. En la versión revolucionaria, Marianne es dinámica, está siempre en marcha, con el pelo al aire, tocada con el gorro frigio, plena de juventud y lozanía[7]. La mejor expresión de esta versión sería precisamente la expresada por Delacroix: la joven mujer que guía al pueblo hacia la libertad, dando sentido a la muerte en las barricadas por un futuro mejor, siempre en marcha hacia adelante y mostrando el camino hacia una sociedad igualitaria, fraterna, justa y en paz.

Ilustración IV-7. Eugène Delacroix, «La Libertad guiando al pueblo», Museo del Louvre. Foto de Erich Lessing, Culture and Fine Arts Archives via artsy.net, licencia Wikimedia Commons.

Muchas cosas han cambiado desde Delacroix a Benjamin: el fracaso de la revolución de 1848, la guerra franco-prusiana, la derrota de la Comuna de París y el desastre de la Primera Guerra Mundial han

contribuido a aumentar el pesimismo histórico. La idea de Progreso que preside el cuadro de Delacroix ha sido puesta en cuestión y se convierte en uno de los ejes de Benjamin cuando escribe la tesis novena de Sobre el concepto de Historia. Aquí, el Ángel de la Historia mira hacia el pasado y da la espalda al futuro, a ese futuro hacia el que es empujado por el progreso, un viento huracanado que procede del paraíso y que se enreda en sus alas, impidiéndole volar hacia donde quiere ir. Resulta obvio que Benjamin conocía bien este cuadro de Delacroix, aunque solamente se refiera a él en un breve texto marginal que no utilizó en su artículo «Pintura y Fotografía» escrito en 1936 como una crónica desde París para la revista Das Wort. Esta es la frase: «La pintura de Delacroix La Barricada ha tenido el impacto político más vehemente»[8]. En este sentido, podría considerarse como una contrafigura del Ángel benjaminiano de la Historia. Frente a la impotencia de este para recomponer el pasado y despertar a los muertos, la Libertad de Delacroix es un canto a las luchas populares por la emancipación y tiene grandes efectos políticos.

2. LAS DIOSAS NIKÉ O ÁNGELES DE LA VICTORIA DEL ANTIGUO RÉGIMEN

París, al igual que Berlín, estuvo lleno de diosas Niké que celebraban las victorias militares de los reyes. Y también en París, al igual que hemos visto en los capítulos anteriores sobre Berlín, las diosas Niké o diosas de la Victoria del panteón griego o romano fueron reinterpretadas popularmente como ángeles cristianos. Todavía hoy podemos encontrar muchos ángeles o diosas de la Victoria que continúan engalanando los antiguos edificios de la monarquía francesa. Pero voy a referirme solamente a un caso paradigmático de las luchas por la representación pública del poder del monarca absoluto, de su destrucción en la revolución francesa, de los cambios generados durante la época de Napoleón y la reconstrucción posterior durante un nuevo período monárquico. Esta evolución histórica de la imaginería al hilo de la evolución política puede verse de manera especial en una de las plazas centrales de París, llamada precisamente plaza de las Victorias,

diseñada por el arquitecto real Jules Hardouin Mansart y construida en 1686 en forma circular con un radio de 31 metros, guardando un estricto control de alturas de todas las casas. Ubicada cerca de la iglesia de Nuestra Señora de las Victorias, fue consagrada en honor de los triunfos militares de Luis XIV. Peter Burke, en su excelente libro La fabricación de Luis XIV, describe de la siguiente manera la fiebre de levantar estatuas en honor del rey sol en la década de los años ochenta del siglo XVII:

La mayoría eran estatuas ecuestres, pero en algunas el rey estaba de pie. La más espectacular de estas fue la estatua de Martin Desjardins para la Place des Victoires, una representación del rey a pie, vestido con su manto de coronación, a 13 pies de altura, pisoteando a Cerbero y coronado por la Victoria, «una gran mujer alada próxima a su espalda, sosteniendo una corona de laurel sobre la cabeza del rey». Al pie de la estatua rezaba la dedicatoria «al hombre inmortal» [VIRO IMMORTALI], y el pedestal de mármol llevaba una inscripción donde se enumeraban los diez principales logros del reinado. El conjunto incluía cuatro cautivos de bronce, seis bajorrelieves en celebración de los acontecimientos más gloriosos del reinado, y cuatro columnas con antorchas que se encendían por las noches[9].

Los cuatro cautivos simbolizaban a las naciones derrotadas en la guerra franco-holandesa de 1672 a 1678: España, el Imperio Romano- Germánico, Brandeburgo y Holanda. Este conjunto monumental fue derribado durante la revolución francesa y sustituido por unas esculturas inspiradas en el arte egipcio, las cuales, a su vez, fueron sustituidas en 1810 por una nueva estatua dedicada por Napoleón a uno de sus grandes jefes militares, el general Desaix, estatua que duraría pocos años. Tras la caída de Napoleón y el restablecimiento de la monarquía borbónica, Luis XVIII quiso volver a homenajear en el centro de la plaza de las Victorias a su antecesor Luis XIV, cerrando el ciclo y volviendo al comienzo. Una nueva estatua, esta vez ecuestre, fue esculpida por François Joseph Bosio en 1828, es la que Benjamin pudo contemplar en sus estancias en París y se conserva hasta la

actualidad. Por cierto, que Benjamin, asiduo lector en la antigua sede de la Biblioteca Nacional, ubicada muy cerca de la plaza de las Victorias, conocía perfectamente bien la zona.

Ilustración IV-8. Izquierda: Monumento de Martin Desjardins en la plaza de las Victorias de París. Derecha: Estatua ecuestre de Luis

XIV, obra del escultor francés François Joseph Bosio en 1828, conservada hasta la actualidad. Foto, Remi Jouan, licencia Creative Commons.

Por otro lado, podríamos hablar metafóricamente de este espacio público como la «Plaza de las Victorias de la propaganda comercial». En efecto, en una de las miles de anotaciones para el Libro de los pasajes, Walter Benjamin se refiere a una litografía de Jean-Henri Marlet, publicada en el libro Tableaux de Paris, en la que aparece una escena callejera en la plaza de las Victorias con la estatua ecuestre de Luis XIV al fondo. Se trata de un hombre-anuncio[10] que hace publicidad doble, con dos grandes carteles por delante y por detrás de su cuerpo, del nuevo sistema de diligencias rápidas entre París y Lyon o viceversa con paradas intermedias. Y también comunicaban Lyon o París con el mediodía francés, Italia y Suiza, con el norte de Francia, los Países Bajos o Alemania. Necesariamente esta litografía titulada «El hombre-anuncio en la plaza de las Victorias» tenía que llamar la atención de Benjamin en sus largas jornadas de trabajo en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París. Las nuevas formas de publicidad que atraen la curiosidad del flâneur se concretan aquí en el niño, el grupo de curiosos de la derecha y el hombre jorobado a la izquierda que leen el anuncio de las diligencias. Benjamin copia un extracto de la explicación de la litografía de la plancha 63 como material para su propio libro:

«El moderno hombre-anuncio lleva gravemente sobre sí el peso de su ligera y doble carga, con lo cual esa joven, de obesidad tan solo pasajera, se ríe del aspecto que presenta el cartel ambulante y, mientras que lo hace, va leyendo; el autor de su protuberancia cargará igualmente con su fardo.» Texto para la litografía titulada «El hombre-anuncio de la place Victoires», en los Nouveaux Tableaux de Paris. El libro es, poco más o menos, una especie de Hogarth ad usum Delphini [11].

El texto no anotado por Benjamin habla también del genio inventor de M. Joanne, a quien se debe esta nueva forma de publicidad del hombre-anuncio que se dirige a la búsqueda de sus lectores, lo cual supone una doble fortuna para el empresario y para los potenciales viajeros. Se refiere incluso al gran caballo que hace cabriolas sobre un estrecho pedestal llevando a un rey que ha dado nombre a su siglo. Y termina hablando de las felices consecuencias de la independencia del comercio, del palacio del Banco de Francia, de la exposición de las manufacturas Ternaux, concluyendo irónicamente con la frase del preceptor de Cándido: «Todo es lo mejor en el mejor de los mundos posibles»[12].

Ilustración IV-9. Litografía de Jean-Henri Marlet, publicada en el libro Tableaux de Paris. Fuente: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3137890/f263.image (consultada el día 15-5-2018).

Por otro lado, Benjamin, obsesionado por la magia y por la incoherencia de los nombres de las calles, recoge también una cita de otro autor en la que de nuevo interviene la plaza de las Victorias:

«No conozco nada más ridículo ni que sea más incoherente que los nombres dados a las calles, a las plazas, a los callejones o a los pasadizos parisinos. Tomemos al azar algunos nombres, incluso de uno de los mejores barrios, y advertiremos esta incoherencia, esta extravagancia incomprensible. Sigo la calle Croix-des-Petits-Champs (calle de la Cruz de los Campillos); atravieso la plaza des Victoires (es decir, de las Victorias) y entro en la calle Vuide-Gousset (calle de 'Vacíate-la-bolsa'), que me lleva al Passage de Petits-Pères (al pasaje de los Frailecillos), desde donde ya no hay más que un paso hasta el Palais-Egalité (el Palacio de la Igualdad). ¡Qué inconcebible mezcolanza! Sin duda el primer nombre nos recuerda un objeto de culto, mostrando cierto aspecto campesino; el segundo, triunfos militares; el tercero recuerda una encerrona; el cuarto es el vestigio de un apodo dado a una orden monástica, y el último es por fin una palabra de la que abusan alternativamente la ignorancia, la intriga y la ambición». J. B. Pujoulx, Paris à la fin du dix-huitième siècle, París, 1801, pp. 73-74[13].

3. LOS ÁNGELES DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

También el período revolucionario fue pródigo en representaciones de los ángeles en el espacio político. Tal vez la más importante sea una de las figuras que aparecen en la pintura realizada por Jean-Jacques-François Le Barbier y que sirvió de publicidad a la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, decretados por la Asamblea Nacional en las sesiones de 20, 21, 23, 24 y 26 de agosto de 1789 y aceptados por el rey, según reza su título (ilustración IV-10, izquierda). A este título sigue el preámbulo, en el que los representantes del pueblo francés justifican la declaración solemne de los derechos naturales, inalienables y sagrados del hombre para que los actos del poder legislativo y del poder

ejecutivo puedan cotejarse con ellos. Bajo la invocación a un Ser Supremo, la Declaración establece una ruptura con el régimen anterior al establecer que la legitimidad reside en la Nación y al proclamar que todos los seres humanos nacen iguales y enumerar una serie de derechos naturales e imprescriptibles del hombre, previos a los poderes establecidos y que se deben aplicar siempre y en cualquier espacio político: derechos de libertad, derecho a la propiedad, a la seguridad y derecho de resistencia a la opresión.

Ilustración IV-10. A la izquierda, Jean-Jacques-François Le Barbier (1738- 1826), Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano en 1789. Óleo sobre tabla realizado en torno a 1789. Museo Carnavalet. Licencia Wikimedia Commons. A la derecha, Augustin-Alexandre Dumont (1801-1884), El genio de la libertad, plaza de la Bastilla, París, 1833. Foto: Marie-Lan Nguyen. Licencia Wikimedia Commons.

Aunque esta Declaración no se refiere a los derechos de las mujeres, la ilustración de Le Barbier introduce dos figuras femeninas, a modo de contrapunto y porque las personificaciones de conceptos abstractos en su gran mayoría son femeninas en las lenguas derivadas del latín. Así pues, la Declaración se dirige a hombres reales de carne y hueso, al tiempo que es representada con alegorías de mujer que representan una ruptura de un orden político viejo y el establecimiento de un nuevo orden. A la izquierda, una mujer de rasgos nobles, con una corona en la cabeza y vestida con ropajes regios rompe las cadenas de la opresión del absolutismo político mirando a un tiempo nuevo representado por la luz a la que dirige su mirada. A la derecha, la figura femenina de un ángel alado de la Victoria (o más bien una ángela), ataviada con ropajes blancos y rosados, simboliza también el surgimiento de un nuevo amanecer, la victoria de un nuevo orden luminoso frente a las tinieblas de la opresión: en su mano derecha empuña el cetro señalando a la luz, mientras que la izquierda muestra el texto de la Declaración de derechos; además, dirige su mirada hacia los lectores o

espectadores. Hay, por tanto, un movimiento entre las dos figuras laterales y el centro ocupado con la expresión pictórica del «mito solar de la revolución», la metáfora de la luz victoriosa sobre las tinieblas, la irrupción de una gran aurora triunfante con la luz del sol que elimina las tinieblas de la noche[14]. Toda la compleja composición se halla presidida por el ojo y el triángulo que constituyen, según el historiador del arte Wolfgang Kemp, la más exitosa imagen de las revoluciones burguesas del siglo XVIII, por encima de todas las demás[15]. Le Barbier combina todas estas representaciones de la victoria de la luz sobre las tinieblas, inscribiendo el ojo y el triángulo en el centro de la luz solar que dispersa las nubes. Por otro lado, las dos figuras femeninas se sitúan sobre un edificio, en el que aparece escrito el texto de la Declaración de derechos recordando a las tablas de una nueva Ley como la recibida de Dios por Moisés en el monte Sinaí, un nuevo comienzo no solo para el pueblo elegido sino para toda la humanidad. También aparecen símbolos tradicionales como el gorro frigio de la libertad, las guirnaldas de laurel (la gloria), la serpiente mordiéndose la cola (la eternidad), una lanza que simboliza la defensa popular y las fasces, símbolo de la autoridad, la justicia y la unidad.

Otros ángeles revolucionarios los podemos encontrar en el cuadro de Jean-Baptiste Regnault, La liberté ou la Mort (1795)[16], en el grabado de Villeneuve, L'Égalité triomphante ou le Triumvirat puni (1794)[17] y, de manera especial, en El genio de la libertad, escultura de 1833 realizada por Augustin-Alexandre Dumont y colocada en lo alto de la Columna de Julio en la plaza de la Bastilla de París. Dicho sea de paso, Walter Benjamin dedica a la toma de la Bastilla uno de sus programas radiofónicos para niños[18]. Finalmente, entre sus innumerables citas para la construcción de su Libro de los pasajes, Benjamin recoge un texto de F. J. L. Meyer sobre la transformación de las estatuas de los reyes en Versalles durante la época revolucionaria. Así, una estatua de Luis XIV en la Orangerie fue privada de su peluca y cambiada por un gorro frigio; lo mismo ocurrió con el gran bajorrelieve de Coustou donde se representaba una vez más a Luis XIV a caballo: «Allí vemos que el genio de la fama, que vuela descendiendo de las nubes, en vez de la corona de laurel que le había traído inicialmente, viene a colocar un gorro frigio en la calva cabeza del gran rey»[19].

4. LOS ÁNGELES DE LAS VICTORIAS DE NAPOLEÓN

Entre las numerosas representaciones artísticas de las victorias de Napoleón que embellecieron las calles y plazas de París con imágenes de ángeles, me voy a centrar en las siguientes: 1) Plaza del Châtelet, 2) La Plaza Vendôme, 3) El Arco de Triunfo del Carrousel y 4) Arco de Triunfo de la Estrella.

1) La Place du Châtelet recibe su nombre de la antigua fortaleza utilizada como prisión y como sede de los tribunales durante el Antiguo Régimen y que existió en ese mismo lugar del centro de París. En la plaza se construyó la Fuente Palmier y, para conmemorar los triunfos de Napoleón en Italia y Egipto, sobre ella fue erigida en 1808 una columna de la Victoria con la estatua de Niké, la monumental Victoria de Boizot que lleva dos coronas triunfales, una en cada mano. Obviamente, Benjamin conoció esta plaza y el monumento durante sus numerosas estancias en la capital francesa y recoge en sus apuntes para la Obra de los pasajes diversos fragmentos en los que se cita al Châtelet [20].

Ilustración IV-11. Place du Chatelet en París con la diosa de la Victoria. A la izquierda, foto anónima de finales del siglo XIX. A la derecha, foto del autor.

2) La Plaza Vendôme, con la columna en su centro y, encima de ella, la estatua de Napoleón, vestido como emperador romano, con la corona de laurel sobre su cabeza, la mano izquierda en la empuñadura de su espada envainada, y sosteniendo en la mano derecha el globus sobre el que se posa una diosa Victoria para señalar su poder sobre todo el mundo. Siguiendo el prototipo de la

columna de triunfo del emperador Trajano en Roma, la columna Vendôme fue mandada construir por Napoleón como una gran celebración de su mayor éxito militar, la victoria en la batalla de Austerlitz (2 de diciembre de 1805) contra la alianza de los ejércitos ruso y austríaco. Edificada entre 1806 y 1810, fue recubierta con 425 planchas de bronce procedentes de los cañones ganados en la batalla y que representan diversas escenas militares. En la parte inferior, una inscripción : «Napoleón Emperador Augusto dedicó a la gloria del Gran Ejército esta columna formada con el bronce tomado al enemigo durante la guerra de Alemania, ganada bajo sus órdenes en 1805 en el espacio de tres meses». La estatua de Napoleón I vestido de César y llevando en la mano una pequeña figura de la diosa Victoria fue esculpida por Auguste Dumont en 1863 por orden de Napoleón III, sobrino de aquel. De esta manera, el sobrino homenajeaba a su tío y el Segundo Imperio francés se legitimaba a sí mismo como continuación del Primero. Sin embargo, pocos años más tarde, los revolucionarios de la Comuna de París derribaron la columna y a Napoleón al suelo como símbolo del rechazo a la violencia y a los triunfos fútiles de la era napoleónica, dando así cumplimiento a la profecía de Marx en las palabras finales de su libro de 1852, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte. Sobre este tema, David Harvey ha escrito lo siguiente:

En 1852 Marx predijo que «cuando el manto imperial finalmente caiga sobre los hombros de Luis Bonaparte, la estatua de bronce de Napoleón caerá desde lo alto de la Columna Vendôme». El 16 de mayo de 1871 el odiado símbolo se derrumbó delante de la masa de communards, temporalmente alejados de los amenazadores cañonazos con que las fuerzas de la reacción iban rodeando París. Entre la predicción y el acontecimiento hay dieciocho años de una «farsa feroz»[21].

Un apunte de Benjamin en su Obra de los pasajes habla de un grabado que encuentra en sus largas jornadas de trabajo en el Gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de París: «Una caricatura de Courbet: el pintor puesto en pie sobre una columna derruida. Título: Actualidad»[22]. Este grabado ha sido incluido por

Rolf Tiedemann, editor de Das Passagen- Werk, como una de las ilustraciones, la número 15. Y añade una nota al final del libro en la que afirma que posiblemente Benjamin no se haya dado cuenta de que Courbet no está puesto de pie sobre «una columna derruida», sino sobre los restos de la columna de la plaza Vendôme, derribada el 16 de marzo de 1871, durante los sucesos de la Comuna de París. Tras la derrota de los communards, el pintor fue condenado por su participación en los hechos[23]. A mí me parece poco plausible que Benjamin no conociera la participación de Courbet en la destrucción de la columna Vendôme, pues habla explícitamente de la toma de partido del pintor por la Comuna parisina en la segunda de las Memorias de su trabajo sobre los pasajes, «París, capital del siglo XIX»[24]. Una foto de Auguste Bruno Braquehais da testimonio gráfico del derribo de la columna y de la estatua de Napoleón por los suelos. En la escena se ve un nutrido grupo de observadores, uno de los cuales podría ser el pintor Courbet[25].

Ilustración 15. *Actualité (Courbet) (La actualidad (Courbet))*. Foto Bibliothèque Nationale.

Ilustración IV-12. A la izquierda, estatua de Napoleón con la diosa Victoria en la mano, sobre la columna Vendôme. Foto del autor. A

la derecha, La actualidad (Courbet). Foto, Bibliothèque Nationale de France, incluida por el editor como ilustración 15 de la Obra de los pasajes.

3) El Arco de Triunfo del Carrousel: En la plaza del Carrusel, entre el palacio del Louvre y los jardines de las Tullerías, ordenó Napoleón erigir un Arco de triunfo a imitación del Arco de Constantino en Roma. Entre 1806 y 1809 fue construido bajo la dirección de los arquitectos Pierre Fontaine y Charles Percier, para ensalzar las victorias de Napoleón en 1805: el Arco de Triunfo del Carrusel. En el frontispicio delantero del monumento podemos leer los triunfos militares franceses: «El ejército francés embarcado en Boulogne amenazaba a Inglaterra. Una tercera coalición estalla en el continente. Los franceses vuelan del océano al Danubio. Baviera es liberada, el ejército austríaco hecho prisionero en Ulm. Napoleón entra en Viena y triunfa en Austerlitz. En menos de cien días la coalición es disuelta». El frontispicio trasero está dedicado a cómo Napoleón cambia el mapa político de Europa: «A la voz del vencedor de Austerlitz cae el Imperio de Alemania. Empieza la Confederación del Rin. Se crean los reinos de Baviera y Wurtenburgo. Venecia es reunida a la corona de hierro. Italia entera adopta las leyes de su libertador».

Ilustración IV-13. Arco de Triunfo del Carrousel entre 1914 y 1918. Foto, Maurice Terrain, Wikimedia Commons.

Sobre este monumento, la cuadriga ha sufrido varios cambios relacionados con los avatares políticos y que no puedo detallar aquí. En la versión actual, la misma que pudo contemplar Benjamin durante sus estancias en París, se trata de la versión del gran escultor François-Joseph Bosio, quien en el año 1828 produjo este magnífico conjunto escultórico en el que la alegoría de la Paz conduce el carro, mientras las dos alegorías de la Victoria alada y dorada llevan las riendas de los caballos en cada uno de los extremos.

Ilustración IV-14. La cuadriga del Carrousel, obra de François-Joseph Bosio en 1828: La paz conduce la cuadriga y dos diosas o ángeles dorados de la Victoria llevan las riendas de los caballos. Foto, Pierre Selim, Wikimedia Commons.

En uno de los laterales del Arco de Triunfo del Carrousel se encuentra la representación del Tratado de Presbourg firmado el 26 de diciembre de 1805 entre Francia y Austria después de las victorias de Napoleón contra las tropas austríacas en Ulm (16-19 de octubre) y Austerlitz (2 de diciembre). Encima del bajorrelieve de la ilustración IV-15 se puede leer la siguiente inscripción: «Gloria al gran ejército victorioso en Austerlitz, Moravia, el 2 de diciembre de 1805, día del aniversario de la coronación de Napoleón». Resulta interesante la composición de la escena: en el centro, Francia coronada sosteniendo la bandera con una mano y el escudo con la inscripción «Presbourg» en la otra. A la izquierda, un ángel de la Fama se mueve hacia adelante llevando su trompeta y la corona de laurel mientras mira hacia atrás, hacia la escena de la derecha. Aquí, el ángel de la Victoria indica con su espada a la Historia cómo debe escribir en un gran libro o en una lápida apoyada en las rodillas de Francia y de la Historia. Así pues, de nuevo, la Historia se escribe al dictado de los vencedores.

Ilustración IV-15. Tratado de Presbourg en uno de los laterales del Arco de Triunfo del Carrousel, mandado construir por Napoleón tras la victoria de Austerlitz. Foto del autor.

Por otro lado, ya me he referido más arriba a las dos estatuas junto a este Arco de Triunfo del Carrousel, obras de Antoine-François Gérard: L'Histoire (1809) y La France victorieuse (1809), ambas representadas como mujeres con alas.

Se trata de un espacio público con especial significado para Benjamin, ya que Baudelaire ubica en esta plaza del Carrousel, que estaba siendo remodelada por Haussmann en aquella época, su poema «El Cisne», que analizaré más detenidamente en el próximo capítulo. Baste referirme aquí a los siguientes versos:

fecundó de repente mi ubérrima memoria

cuando yo atravesaba el nuevo Carrousel.

Se fue el viejo París (las ciudades, ay, cambian

con mayor rapidez que un corazón humano)[26].

Benjamin tradujo este poema y cita los conocidos versos sobre el cambio rápido de una ciudad en varias ocasiones. Es interesante recalcar la idea de Baudelaire acerca de cómo fecunda su memoria al atravesar la nueva plaza del Carrousel.

4) Arco de Triunfo de la Estrella: Si continuamos nuestro «flanear» benjaminiano a través de la «Vía Triunfal» de París, después del Carrusel con su Arco, atravesando los jardines de las Tullerías, llegaremos a la plaza de la Concordia con el obelisco, en la que podemos recordar un texto de Benjamin en Calle de dirección única donde reflexiona irónicamente a partir de un pisapapeles en el que se reproduce el monumento:

PISAPAPELES. Place de la Concorde, el obelisco. Lo que hace cuatro mil años fuera enterrado ahí dentro ahora se halla en el centro de la plaza más grande. Si lo hubieran predicho, ¡qué triunfo para el faraón! Algún día, el imperio cultural de Occidente poseerá en su centro el monumento conmemorativo donde se muestra el poder del faraón. ¿Qué aspecto tiene en realidad esta gloria? Pues ni una siquiera de cada diez mil personas que por aquí pasan se detiene; y ni una siquiera de cada diez mil personas que se detienen sabe cómo leer esa inscripción. Así cumple la gloria sus promesas; no hay oráculo que sea más astuto. Pues el inmortal se encuentra ahí exactamente como el obelisco; regula el tráfico espiritual que está rugiendo a su alrededor, y a nadie le sirve la inscripción que hay grabada en él[27].

Atravesando la plaza de la Concordia nos encontramos en la Avenida de los Campos Elíseos, esa gran arteria representativa y

comercial de la que Walter Benjamin se despide, pensativo, en el «Diario de París», esbozo de su visita de diciembre de 1929 a febrero de 1930 y que fuera publicado entre abril y junio de 1930 en varias entregas de la revista Die literarische Welt [28]. Esta ancha avenida en la que los ejércitos franceses han celebrado sus victorias militares, pero que también ha sido hollada en diversas ocasiones por los ejércitos enemigos, especialmente por los prusianos al final de las guerras napoleónicas y en la guerra franco-prusiana de 1870-71, así como por las tropas de Hitler durante su ocupación de París. Dicha avenida nos conduce en un proceso lentamente ascendente hasta el punto elevado del Arco de Triunfo de la Estrella, en el centro de la enorme glorieta en la que confluyen doce calles. También Napoleón ordenó la construcción de este Arco para celebrar los triunfos de su Gran Ejército en la batalla de Austerlitz (1805), si bien no pudo ver su terminación, ya que las obras se prolongaron durante décadas hasta su culminación en 1836. El diseño de Jean Chalgrin y Jean-Arnaud Raymond se inspira en el Arco de Tito en Roma, aunque supera a este ampliamente con sus dimensiones colosales, ya que mide 49 metros de alto y 45 de ancho.

Ilustración IV-16. Arco de Triunfo con las estatuas del «Triunfo» de Cortot (izquierda) y «La Marsellesa» de Rude (derecha). Foto del autor.

Para Walter Benjamin, París es la ciudad de los espejos y de las

perspectivas especulares. Espejos de las grandes puertas acristaladas, el asfalto siempre espejeante deslumbra en las calzadas de las avenidas, profusión de espejos en los cafés en los que se miran las parisinas, riqueza de espejos en los pasajes comerciales, en los salones literarios y en los salones de peluquería, en los baños, hasta los ojos de los paseantes se imponen como espejos y el Sena es un espejo de cristal en el que se refleja la ciudad[29]. Y el Arco de Triunfo es una de esas perspectivas especulares:

En cuanto se miran dos espejos realiza Satán su mejor truco, abriendo en ese espacio a su manera (como su compañero lo realiza en las miradas que cruzan los amantes) una perspectiva a lo infinito. Sea de modo divino o bien satánico. París muestra pasión desenfrenada por las especulares perspectivas. El Arco de Triunfo, el Sacré Coeur, como también el mismo Panteón, aparecen de lejos como imágenes que estuvieran flotando levemente por encima del suelo, a escasa altura, como si conformaran una especie de arquitectónico espejismo. [Perspectiva][30].

Cada uno de los cuatro pilares del Arco posee en su superficie un conjunto escultórico. En la ilustración siguiente muestro los dos de la cara del Arco en la que desemboca la Avenida de los Campos Elíseos. A la izquierda, la representación de «El triunfo de Napoleón en 1810», del escultor Jean-Pierre Cortot: un ángel de la fama hace sonar su trompeta mientras el ángel alado de la Victoria corona a Napoleón y la Historia (sin alas) escribe las hazañas del emperador. A la derecha, el famoso relieve de François Rude llamado «Partida de los voluntarios de 1792» o «La Marsellesa», una de las obras más célebres de la escultura romántica francesa: la figura alada de Belona, la diosa romana de la guerra, hace el llamamiento a los voluntarios de 1792 para defender la recién instaurada República en contra de los invasores extranjeros, cantando la Marsellesa, el himno recién inventado y que se convertiría más tarde en el himno nacional de Francia. Posiblemente inspirada en La libertad guiando al pueblo de Delacroix, ejerció su influencia más tarde en la estatua «La Defensa», con la que Rodin se presentó al concurso público para conmemorar la defensa de París contra los prusianos en 1871. La

cara opuesta del Arco de Triunfo muestra dos relieves de Antoine Étex: «La Resistencia», de 1814, frente a las invasiones extranjeras, también dominado por una gran figura alada, y «La Paz», de 1815, que celebra el final de las guerras napoleónicas.

Ilustración IV-17. Dos de los grandes relieves del Arco del Triunfo. A la izquierda, «El triunfo de 1810», obra de Jean-Piere Cortot. Foto NonOmnisMoriar, licencia Wikimedia commons. A la derecha, François Rude, «Partida de los voluntarios de 1792» o «La Marsellesa», 1836. Foto del autor.

Por otro lado, Benjamin retoma en sus materiales para la composición del Libro de los pasajes extensas citas del poema de Victor Hugo «Al Arco de Triunfo», incluyendo una alusión a un ángel. En el poema de Hugo, París es visto en su inmenso rugir cotidiano, pero evoca el final de la ciudad, su silencio, como tantas otras ciudades han desaparecido a lo largo de la historia. Solo quiero transmitir dos citas elegidas entre los fragmentos seleccionados por Benjamin:

IV

¡Arco!, ¡serás entonces aún eterno y completo,

cuando cuanto en el Sena y en su ola es reflejo

se haya dado a la huida,

cuando de esta gran urbe que ya a Roma ha igualado

solo un ángel, un águila, un hombre haya quedado

en pie, en sus tres colinas!

[...]

VIII

[...]

No, todo estará muerto. Nada ya en este sitio

de ese pueblo olvidado que pobló su vacío.

Ojo extinto del hombre, ojo de Dios, viviente,

Un arco, una columna, y abajo, en la corriente

de un río plateado donde alienta la espuma,

una iglesia varada en mitad de la bruma

[...][31].

Para Benjamin, este Arco de Triunfo forma parte de la topografía mitológica de París. Cruzarlo implica una experiencia de umbral, un rito de paso, una vuelta a nacer que convierte en triunfador al general que regresa a la ciudad. Es significativo que, en este contexto, Benjamin haya analizado y recogido varias citas del artículo de Ferdinad Noack, «Triumph und Triumphbogen», publicado en la revista de la Biblioteca Warburg, Vorträge der Bibliothek Warburg, vol. V, Leipzig, 1925/26, pp. 147-201, con abundante material iconográfico[32].

No quisiera terminar este apartado sobre las estatuas de Napoleón victorioso sin referirme brevemente a otra obra que no llegó a tener su ubicación en las calles o plazas de París. En efecto, Antonio Canova (1757- 1822), el gran escultor neoclásico italiano, representó en 1806 a Napoleón como Marte, el dios de la guerra, que lleva en su mano a una diosa Victoria y trae la paz. A Napoleón no le gustó verse representado de esa guisa, desnudo y de tamaño monumental, y rechazó la escultura. Posiblemente fue consciente del ridículo de representarse a sí mismo como un gigante atlético de más de tres metros cuando en realidad él era de pequeña estatura. Ordenó la desaparición de la estatua del espacio público y por ello estuvo oculta hasta 1816, después de la derrota final del emperador en Waterloo. Entonces fue vendida al gobierno inglés, quien la ofreció como regalo al duque de Wellington en homenaje a sus victorias militares sobre Napoleón. Existen en la actualidad dos versiones del Napoleón divinizado, una en Milán, en el patio de la Pinacoteca de Brera, y otra en el hueco de la escalera de la Apsley House, la casa de Wellington en Londres. Dicho sea de paso, la Apsley House es un buen ejemplo de la proliferación de diosas o ángeles de la Victoria ofrecidos como regalo a los vencedores en las batallas militares. También el cercano Marble Arch tiene dos ángeles de la Victoria con coronas de laurel sobre cada uno de sus tres arcos. Y no lejos se encuentra asimismo el Arco de Triunfo de

Wellington, el Wellington Arch, coronado por una enorme escultura de bronce que representa a una cuadriga conducida por el ángel de la paz. Estos son algunos ejemplos de que Inglaterra, como todos los países europeos, participó ampliamente en la simbología de los ángeles y de la diosa de la Victoria.

Ilustración IV-18. Antonio Canova: Napoleón como Marte pacificador con la diosa Victoria en la mano, 1806 (Apsley House,

Londres). Foto, Jörg Bittner Unna, Licencia Wikimedia Commons.

Con el desarrollo urbano de París, la Via Triumphalis se prolonga más allá del Arco de Triunfo hacia el actual barrio de La Defensa, así llamado por dos razones: en esa zona de la ciudad tuvieron lugar los acontecimientos militares de defensa frente a los invasores prusianos en la guerra de 1870-71. Y también por la estatua de Louis-Ernest Barrias llamada precisamente La defensa de París y que estuvo ubicada en la glorieta de Courvevoie, en línea recta con el Arco de Triunfo. En 1878, con la intención de honrar a los defensores de París en la guerra contra los prusianos de 1870-71, la Prefectura del Sena organizó un gran concurso público al que se presentaron los mejores artistas de la época. La decisión del jurado recayó en el conjunto escultórico propuesto por Barrias, una obra en la que se mezclan elementos realistas y alegóricos. La ciudad de París era simbolizada por una mujer vestida con el uniforme de la Guardia Nacional francesa, los últimos que se batieron en la lucha contra el asedio de los prusianos en la batalla final. Dicha figura femenina lleva una corona en la cabeza que representa a París, y apoya su espada sobre un cañón ya inservible, mientras sujeta con la mano izquierda el estandarte de la compañía. A sus pies, un soldado moribundo intenta disparar de nuevo su fusil simbolizando la resistencia heroica de los jóvenes, y en la parte de atrás, una niña personifica el sufrimiento de la población civil durante la guerra.

Auguste Rodin, entonces un joven y prometedor escultor, también se presentó a este mismo concurso público, pero su escultura «La Defensa» o «Llamada a las armas» no resultó elegida. Sin embargo, esta obra escultórica fue reutilizada por el autor varios años más tarde y realizada en bronce en varias ocasiones. Una de estas estatuas se encuentra en Santiago de Chile y sobre ella volveré en el último capítulo de este libro.

Ilustración IV-19. Louis-Ernest Barrias, «La defensa de París», 1883 (conmemoración de la guerra franco-prusiana de 1870-71). Foto,

Mariordo, Wikimedia Commons.

Después de la victoria de Francia y los aliados en la Primera Guerra Mundial, el Ayuntamiento de París hizo nuevos planes para desarrollar la Via Triumphalis desde el Arco de Triunfo al barrio de La Defensa y realizar un nuevo homenaje a los héroes de la gran contienda. Un nuevo concurso público fue ganado por el arquitecto Bigot y los escultores Landowski y Bouchard. Se trata ahora de una propuesta monumental, en cuyo centro se encuentra una inmensa figura de un ángel de la Victoria de proporciones gigantescas. Es interesante contrastar este nuevo gigantismo (que sobrepasa incluso la monumentalidad alemana de la Siegessäule) con la pequeña acuarela del Angelus Novus. Ninguno de los numerosos comentaristas de Benjamin se ha dado cuenta del contraste y de la complementariedad entre las dos imágenes del ángel a las que me he referido en el capítulo tercero: la figura del Angelus Novus de Paul Klee interpretada por Benjamin y la figura del ángel de la Victoria. Tal vez porque, a pesar de que Benjamin sea un pensador eminentemente visual, sigue primando el orden de la escritura sobre lo icónico, sobre el orden de la imagen. Ni siquiera Susan Buck-Morss, en su excelente monografía sobre la dialéctica de la mirada de Benjamin, en la que la imagen juega el importante papel que le corresponde, ha llegado a ver el contraste entre la columna berlinesa de la victoria y el ángel de la historia de Benjamin. Aunque en uno de los pasajes de su libro ha estado cerca de relacionar las dos imágenes de los ángeles, en realidad se acaba refiriendo a un proyecto de Estatua de la Victoria, propuesto por Bigot en 1931 para el Rond Point de la Defense en París, que debería celebrar los triunfos militares franceses, de manera especial sobre Alemania en la Primera Guerra Mundial. Buck-Morss contrapone el gigantismo de dicho proyecto con la figura del Angelus Novus de Paul Klee que Benjamin utiliza para sus propios intereses teóricos:

Consideremos el diseño premiado para la remodelación de Porte Maillot. El concurso (promocionado como un concours d'idées con escasa probabilidad de construirse realmente) fue auspiciado por la

ciudad de París en 1931. El centro dramático de la composición ganadora (de Bigot) era una gigantesca escultura alada, un «ángel de la victoria» que celebraba la historia de los triunfos militares franceses y que se erigiría en el Rond Point de la Défense. La figura, de corte clásico, enfrenta al futuro con calmada confianza. Su monumental tamaño empequeñece a la multitud que siente así su insignificancia, su dependencia infantil de fuerzas superiores, en la escala cósmica de los acontecimientos mundiales y de los destinos nacionales. ¿Qué otra cosa podía resultar más diferente que el «Angelus Novus» de Paul Klee, la pintura en la que Benjamin hallaba la personificación del «Ángel de la Historia» y que, en relación con el espectador, conserva proporciones humanas?[33]

Este proyecto de GRAN VICTORIA nunca llegó a realizarse. Pero tiene razón Susan Buck-Morss al considerarlo como un modelo del gigantismo que permeaba las fantasías del poder estatal y sus fantasmagorías en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A ellas opone Benjamin su crítica radical de la historia desde una perspectiva que mira más hacia atrás, hacia las víctimas de los mitos del progreso.

Ilustración IV-20. Paul Bigot, Henry Bouchard y Paul Landowski, Estatua de la Victoria, propuesta para el Rond Point de La Defensa en 1931, aunque nunca fue construida[34].

Después de la Segunda Guerra Mundial, el barrio de La Defensa se desarrolla como centro de las finanzas en París con grandes rascacielos de sedes de empresas, bancos y compañías de seguros. Un nuevo concurso de ideas fue lanzado por el presidente Mitterrand en 1982 para diseñar el final de los ocho kilómetros que configuran este gran eje histórico de París, la Via Triumphalis, en el que encontramos alineados el Museo del Louvre, el Arco de Triunfo de Napoleón en la plaza del Carrusel, el Jardín de las Tullerías, la plaza de la Concordia, el Obelisco, la avenida de los Campos Elíseos, el Arco de Triunfo de la plaza de la Estrella (ahora denominada Charles de Gaulle) hasta llegar al distrito de La Defensa y su nuevo Gran Arco de la Defensa, obra de dos daneses: el arquitecto Johann Otto von Spreckelsen y el ingeniero Erik Reitzel. Inaugurado con una gran parada militar en julio de 1989, segundo centenario de la Revolución francesa, parece un certero colofón a la historia de los éxitos y derrotas militares que han conformado el paisaje urbano de la ciudad de París.

5. LOS ÁNGELES DE LAS DERROTAS FRANCESAS

Como acabamos de ver, la euforia por los triunfos de los ejércitos de Napoleón en toda Europa se había celebrado a comienzos del siglo XIX en París y otras ciudades francesas con la erección de estatuas de diosas Niké, interpretados popularmente como ángeles de la Victoria. A pesar de las derrotas militares de Napoleón I en 1815 y de Napoleón III en la guerra franco-prusiana de 1870-71, siguieron apareciendo ángeles de la Victoria en el espacio público. Solo puedo dar aquí dos ejemplos: el primero, posterior a la derrota de Waterloo (ilustración IV-21), y el segundo, después de la derrota de

Francia en la guerra contra Prusia en 1871 (ilustración IV-22), justo en la época en que Berlín celebraba su victoria con la construcción de la Siegessäule.

Ilustración IV-21. Louis François Charon, «L'Etrangomanie blamée ou d'être Français il n'y a pas d'affront» («Condena de la Extranjeromanía o no hay nada malo en ser francés»). Foto, Bibliothèque Nationale de France, incluida por el editor como ilustración 14 de la Obra de los pasajes.

Benjamin, en su Obra de los pasajes, se refiere a un grabado de 1818, del que no ofrece nombre de su autor. Se trata de una litografía coloreada a mano hecha por Louis François Charon. Después de la derrota de Napoleón, parece que la conciencia nacional francesa cayó en picado y era necesario recuperar una visión positiva de Francia y de lo francés. Resulta muy significativo que Walter Benjamin tuviera noticia de esta ilustración durante el tiempo que trabajó en la Biblioteca Nacional de París y la explicara en los apuntes y materiales para su Libro de los Pasajes con las siguientes palabras:

Grabado de 1818: «El Foraneomaníaco insultado, o ser franceses no nos avergüenza». A la derecha hay una columna con inscripciones conmemorativas de hazañas de guerra, y, junto a ellas, otras del arte y la poesía. Por debajo aparece un hombre joven, con placa conmemorativa de la industria, mientras pisa una hoja con el título: «Productos de Fabricantes Extranjeros». Frente a él se ve otro francés señalando orgulloso la columna. Al fondo vemos a un civil inglés discutiendo con un joven francés que aparece vestido de soldado. Cada uno de los cuatro personajes sosteniendo además sendos carteles. Por el cielo, flotando, cruza un ángel –ciertamente es un ángel muy pequeño– que toca su trompeta sobre el mundo. De ella cuelga un letrero donde dice: «Dedicado a la inmortalidad». Cabinet de Estampes, ilustración 14[35].

Podríamos considerar este grabado como un consuelo de la burguesía francesa después de la derrota de Napoleón I. Como

consecuencia del descalabro militar después de tantas campañas gloriosas de los ejércitos franceses por toda Europa, surge una conciencia de fracaso que exalta el valor de lo extranjero y critica lo propio. Frente a este desprecio de lo nacional brota una tendencia alternativa que revaloriza lo francés, al tiempo que rechaza a quienes se avergüenzan de ser franceses. Esta nueva conciencia nacional se basa en resaltar dos elementos clave: la economía, por un lado, y los éxitos políticos y militares, por otro. En primer lugar, las creaciones de la economía francesa se exponen en la tabla exhibida por el joven sentado (fábrica de armas de Versalles, porcelanas de Sévres, tapicerías de Goblins…). En este sentido, el grabado hay que entenderlo también como una defensa del proteccionismo de la industria francesa en una época en que resultaba muy difícil competir con el enorme desarrollo de las manufacturas inglesas. En segundo lugar, el artista insiste en resaltar las grandes hazañas de la nación francesa en la columna de la Victoria (a la derecha del grabado) en los campos del valor militar (aparecen los nombres de algunas batallas ganadas por Napoleón), del genio literario y de las bellas artes. Se trata de recuperar el orgullo nacional herido por la derrota, y a ello ha de colaborar el ángel que vuela haciendo sonar la trompeta de la inmortalidad al tiempo que lleva en la mano izquierda la corona de laurel que predice nuevos tiempos victoriosos. En realidad, se trata de un ángel de la Victoria de los derrotados, en parte como mecanismo de consuelo colectivo, en parte como garante de una conciencia nacional renovada que otorgará nuevas victorias al genio militar, literario y económico de los franceses.

Ilustración IV-22. Antonin Mercié: Gloria Victis. Deutsches Historisches Museum, Berlín. Foto del autor.

En segundo lugar, después de la guerra franco-prusiana de 1870-71, el escultor Antonin Mercié elabora de manera muy impactante el

dolor por su amigo Henry Regnault, muerto el último día de la contienda, y que simboliza a toda la generación de jóvenes franceses caídos en los frentes de batalla[36]. La Gloria o la Fama de los vencedores es sustituida por la «Gloria victis» o Gloria de los vencidos, en una manera que parece adelantarse a la propuesta benjaminiana de transformar el punto de vista de la narración histórica en una historia de los derrotados y las víctimas.

En un artículo sobre la escultura de Rodin «La edad de bronce» y la problemática de los monumentos a los franceses caídos en la guerra contra Prusia en 1870-71, establece con razón J. A. Schmoll gen. Eisenwerth que la obra más importante en este contexto es el conjunto escultórico «Gloria Victis» de Antonin Mercié. Nacido en Toulouse en 1845, discípulo de Alexandre Falguière y de François Jouffroy en la Escuela de Bellas Artes de París, Mercié obtuvo en 1868 el premio Roma con su escultura del joven «David, vencedor», en la que le representa pisando la cabeza de Goliat mientras vuelve a poner la espada en su vaina, una forma clásica que recuerda las figuras de Donatello. Así pues, su primera obra simbolizaba una victoria del más débil frente al fuerte, David frente a Goliat. Durante su larga estancia en la Academia francesa en Roma estalló la guerra franco- prusiana, y Mercié se aprestó a esbozar una diosa Niké para celebrar el previsto triunfo de los ejércitos franceses, tomando como modelo la Victoria de Samotracia conservada en el Museo del Louvre. Pero la derrota en los campos de batalla le obligó a cambiar de idea, transformando la «Gloria de los vencedores» en el Gloria Victis, el homenaje a la gloria de los derrotados. Desde Roma envió la estatua a París para participar en el Salón de 1874, en el que obtuvo un gran éxito, la medalla de oro del Salón y el aplauso unánime del público, que vio en la escultura un símbolo de la recuperación futura de Francia después de la derrota frente a Prusia:

Una «Niké» alada, alegoría de la Gloria, inicia el vuelo hacia adelante, casi sin tocar el zócalo, llevando en los brazos a un joven desnudo con la espada rota, símbolo de la juventud francesa caída en los campos de batalla de la guerra de 1870-71. El grupo obtuvo inmediatamente una aprobación entusiasta y fue admirado por su

elegancia y arriesgado movimiento. Un crítico formuló la palabra decisiva: las figuras transmitían un viento ascendente de esperanza (gonflées d'un vent d'espoir). […] Se ha dicho que este grupo escultórico contribuyó enormemente a elevar la moral de los franceses después de la terrible derrota[37].

Gloria Victis fue una obra muy apreciada y difundida con apoyo estatal en forma de monedas conmemorativas (algunas con la inscripción Honor y Patria) y de esculturas de diversos tamaños, que fueron compradas por particulares, o por Museos y Ayuntamientos para su exhibición pública en las plazas o en el interior de los edificios oficiales. En París se encuentran dos ejemplares, uno en el Petit Palais y otro en el Museo de Arte e Historia de Saint-Denis. Ciudades francesas como Burdeos, Châlons-en- Champagne, Cholet o Niort también exhiben la escultura de Mercié en sus respectivos espacios públicos. Curiosamente una de las copias fue adquirida por la Casa Real prusiana y estuvo durante años en el interior del Palacio real de Berlín, pudiéndose admirar hoy en el Museo de Historia alemana en Unter den Linden. Cabe afirmar que los vencedores prusianos también se apropiaron de los símbolos de los vencidos. Durante algún tiempo he considerado esta obra de Mercié como una representación de la idea de Benjamin sobre el ángel de los vencidos. Es muy probable que Benjamin conociera la Gloria Victis en alguna de las copias francesas ampliamente difundidas, aunque posiblemente no en la copia del Palacio real de Berlín al que no tenía acceso. En cualquier caso, Benjamin no cita la obra de Mercié, y hoy me inclino a pensar que este ángel de la victoria de los derrotados está teñido excesivamente de nacionalismo francés para que pueda ser considerado como una buena imagen del ángel de la historia. No se trata en Benjamin de la sustitución del nacionalismo alemán por el nacionalismo francés, sino más bien de ver la historia como cúmulo de catástrofes desde el punto de vista de los vencidos, no de quienes se aprestan a luchar de nuevo para transformar la derrota en una futura victoria de armas. Ciertamente el ángel se lleva el cadáver del caído en la guerra y simboliza el dolor de la pérdida o la búsqueda de consuelo, pero también es una llamada a la esperanza en la futura victoria de los ejércitos franceses y así fue vista popularmente y aclamada a nivel oficial. En ningún momento cierra Mercié el círculo vicioso de la guerra y la dialéctica de vencedores y vencidos, sino que más bien prepara el

camino a la conciencia nacional francesa para buscar una futura victoria militar a partir de la actual derrota en la guerra de 1870-1871.

Finalmente, y ya de una manera muy breve, cabe recordar que el ángel de la gloria de los vencidos vuela a los Estados Unidos de América a comienzos del siglo XX, con la inauguración de un monumento en Baltimore, estado de Maryland, a los soldados y marinos que lucharon en el bando confederado durante la guerra civil americana. El grupo escultórico, bajo la advocación de «Gloria Victis», es un homenaje a la memoria de los derrotados, y presenta a la diosa Niké alada con una corona de triunfo elevada en la mano izquierda, mientras con la derecha sostiene en pie a un joven soldado derrotado y muerto[38]. En el contexto de las campañas contra los símbolos de la supremacía blanca en los estados sureños, el conjunto escultórico ha sido atacado en varias ocasiones hasta que en agosto de 2017 el Ayuntamiento de Baltimore tomara la decisión de retirarlo del espacio público juntamente con los demás monumentos a los confederados.

Ilustración IV-23. Victoria de Samotracia, Museo del Louvre. Foto del autor.

Quisiera terminar este capítulo con una breve referencia a la Victoria alada de Samotracia o Niké de Samotracia, uno de los

iconos más conocidos y visitados del Museo del Louvre y que se ha convertido en el paradigma por antonomasia de dicha diosa. Benjamin no habla de ella en sus materiales para la Obra de los pasajes, pero sin duda la conocía al igual que toda persona culta de su época. Esta maravillosa escultura fue descubierta por Charles Champoiseau, diplomático francés al servicio de Napoleón III. Siendo cónsul ante el imperio otomano en la ciudad de Adrianópolis (Edirne), dirigió los trabajos arqueológicos que llevaron al descubrimiento de la estatua en la cercana Samotracia en 1863. Trasladada a París un año más tarde, ha formado parte de las colecciones del Museo del Louvre desde entonces hasta la actualidad.

Notas al pie

[1] Cesare Ripa, Iconología, Madrid, Akal, 1987, pp. 477-478. Esta traducción española sigue la edición de Padua, Matteo Fiorini, 1613, en la que todavía no aparecía la imagen de la Historia.

[2] Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs Images, emblèmes, et autres figures hiérogliphiques des vertus, des vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines ... Tirée des Recherches & des Figures de Cesar Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par Jean Baudoin, Paris, L'Autheur, 1636, p. 10. En esta edición francesa tampoco aparece una imagen de la Historia, sino únicamente el texto.

[3] Cfr. Marion Kitzinger, Chronos und Historia. Studien zur Titel blattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Wolfenbütteler Forschungen, Band 60, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995, pp. 175 y 321. Sobre la iconografía del tiempo sigue siendo fundamental el capítulo 3 («El Padre Tiempo») del libro de Erwin Panofsky Ensayos de Iconología, Madrid, Alianza, 1972, pp. 93-117.

[4] Cfr. Hubert-Francois Gravelot y Charles-Nicolas Cochin, Iconologie par figures, vol. II, París, 1791, pp. 94-96.

[5] El texto de Heinrich Heine corresponde a su análisis de la presentación del cuadro de Delacroix en el Salón de París en 1831, y puede verse en su libro Schriften über Frankreich, editado por Eberhard Galley, Frankfurt, Insel, 1968, p. 16.

[6] Heinz-Dieter Kittsteiner, «The Allegory of the Philosophy of History in the Nineteenth Century», capítulo 3 del libro de Michael P. Steinberg (ed.), Walter Benjamin and the Demands of History, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996, p. 44.

[7] Cfr. Heinz-Dieter Kittsteiner, en ibidem, pp. 44-45. Kittsteiner se

refiere en este contexto al libro de Maurice Agulhon, Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789-1880, London and New York, Cambridge University Press, 1981.

[8] Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, vol. VII.2, p. 822.

[9] Peter Burke, La fabricación de Luis XIV, Madrid, Nerea, 1995, p. 93.

[10] La importancia del hombre-anuncio para Benjamin como forma moderna de publicidad ha sido resaltada por Susan Buck-Morss en su libro Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, Madrid, A. Machado, 1995, pp. 334-335, y también en su artículo «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», en New German Critique, 39, 1986, pp. 99-140.

[11] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, traducción de Juan Barja, en Walter Benjamin, Obras, libro V/vol.1, p. 303. [G 3 a, 2]. En realidad el libro al que se refiere Benjamin aquí se llama Tableaux de Paris y tal vez confunda el título con otro libro que también existe, pero no tiene esta litografía.

[12] Véase el texto de la plancha 63 a la litografía «L'homme affiche sur la place des Victoires» del libro Tableaux de Paris, publicado en París entre 1821 y 1824, con litografías de Jean-Henri Marlet. Steffen Haug analiza el uso que Benjamin hace de esta imagen en el contexto del desarrollo de nuevas formas de propaganda comercial en el hombre-anuncio y en los grandes carteles que ya a comienzos del siglo XIX ocupaban grandes espacios de las paredes medianeras de las casas de París e incluso, a veces, de las fachadas, tapando ventanas y balcones. Cfr. Steffen Haug, Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der Passagenarbeit, Paderborn, Fink, 2017, pp. 45-50.

[13] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 1, pp. 834-835. [P 2 a, 3].

[14] Véase el capítulo «El mito solar de la Revolución» del libro de Jean Starobinski, 1789, los emblemas de la razón, Madrid, Taurus,

1988, pp. 27-32.

[15] Véase Wolfgang Kemp, «Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des Schwurs im Ballhaus», Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1986, vol. 21, pp. 165-184. Citado por Michael Stolleis en su magnífico estudio El ojo de la ley. Historia de una metáfora, Madrid, Marcial Pons, 2010, p. 61.

[16] Actualmente en la Kunsthalle de Hamburgo.

[17] Paris, Bibliotheque Nationale de France. Sobre este grabado puede verse la voz «Gleichheit» por Philippe Bordes en Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hrsg.), Handbuch der politischen Iconographie, vol. I, München, Beck, 2011, pp. 430-431.

[18] Walter Benjamin, Radio Benjamin, edición de Lecia Rosenthal, Madrid, Akal, 2014, pp. 131-139.

[19] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 2, p. 843 [Q 1, 2]. La cita procede del libro de F. J. L. Meyer, Fragmente aus Paris um IV Jahr der französchischen Republik, II, Hamburgo, 1797, p. 315.

[20] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit. [C 2 a, 7], [C 5 a, 1], [E 1, 4], [E 2 a, 5], [J 8 a, 1], [L 4 a, 3] y [k 1, 2].

[21] David Harvey, París, capital de la modernidad, Madrid, Akal, 2008, p. 377. El propio Marx reconoce en el prólogo a la segunda edición (1869) de El dieciocho brumario de Luis Bonaparte que ya se había hecho realidad la predicción que él mismo formulara en la última frase de la primera edición de su libro en 1852. En sus palabras, David Harvey también se hace eco de la famosa frase inicial de Marx en el 18 Brumario, según la cual, Hegel había afirmado que la historia siempre se repite dos veces, aunque se había olvidado de añadir: la primera vez como tragedia y la segunda como farsa.

[22] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., p. 1216 [k 2 a, 5].

[23] Cfr. ibidem, p. 1645.

[24] Cfr. ibidem, p. 96.

[25] Véase la foto y la explicación en el libro ya citado de David Harvey, p. 380. Véase también Steffen Haug, Benjamins Bilder, ed. cit., pp. 294-296. Entre la abundante bibliografía sobre el tema puede consultarse el libro de Jules Castagnary, Gustave Courbet et la Colonne Vendôme. Plaidoyer pour un ami mort, Paris, E. Dentu, 1883, así como el catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Orsay, Courbet et la Commune, Paris, RMN, 2000.

[26] Charles Baudelaire, Obra poética completa, edición bilingüe de Enrique López Castellón, Madrid, Akal, 2003, p. 201.

[27] Walter Benjamin, «Calle de dirección única», Obras, libro IV/vol. 1, p. 52.

[28] Cfr. Walter Benjamin, «Diario de París», en Obras, libro IV/vol. 1, pp. 526-546.

[29] Véase el Konvolut R, titulado «Espejo» por el editor de la Obra de los pasajes. En edición citada, pp. 857-866. Sobre este tema insiste Benjamin también en su texto «París, la ciudad en el espejo. Declaraciones de amor de poetas y artistas a la capital del mundo», en Denkbilder. Imágenes que piensan, Madrid, Abada, 2014, pp. 77-82.

[30] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 2, pp. 858-859 [R 1, 6]. En los proyectos iniciales de la obra, Benjamin continúa el texto con una reflexión doble sobre la perspectiva. Por un lado, afirma que el barón Haussmann, en su remodelación del París del Segundo Imperio, se emborrachó con las perspectivas y quiso ampliarlas donde pudo. Por otro, habla también de la perspectiva en los pasajes, que se conserva en ellos como en las iglesias. Ibidem, p. 1341 [cº, 2].

[31] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., pp. 185-186 [C 6; C 6 a, 1]. Más adelante, en las pp. 193-194, Benjamin recoge otro texto de Victor Hugo, de La fin de Satan, que le parece un pasaje paralelo a la oda Al arco de triunfo [C 9, 3]. Benjamin otorgaba una

gran importancia al artículo de Noack y recomendó su lectura directamente a Adorno.

[32] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., pp. 188-190 [C 7, 4], [C 7 a, 2], [C 7 a, 3] y [C 8, 1].

[33] Susan Buck-Morss, Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes, ed. cit., p. 111.

[34] Norma Evenson, Paris: A Century of Change, 1878-1978, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 43.

[35] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 2, p. 1203 [g 2 a, 5]. Véase también el análisis de este grabado coloreado a mano en Steffen Haug, Benjamins Bilder, ed. cit., pp. 185-187. Una versión en color puede verse en esta página web de la Biblioteca Nacional de Francia: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415139644 (consultada el 20-7-2018).

[36] La muerte del pintor Henri Regnault, el 19 de enero de 1871, en la batalla de Buzenval, al final de la guerra franco-prusiana, impactó fuertemente en la conciencia artística gala. Además de en la escultura de Antonin Mercié, Regnault aparece en el cuadro alegórico de Ernest Meissonier, Le siège de Paris (1870-1871), y en el cuadro de Carolus-Duran, Henri Regnault mort au champ de bataille (1871). Por otro lado, también el compositor Camille Saint-Saëns le dedicó su Marche héroïque (1871).

[37] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Rodins Ehernes Zeitalter und die Problematik französischer Kriegendenkmäler nach 1871», en Reinhart Koselleck y Michael Jeismann (eds.), Der politische Totenkult. Kriegendenkmäler in der Moderne, München, Fink, 1994, p. 233. En sus últimos años, Koselleck tuvo un gran interés por la iconografía política y, de manera especial, por el análisis comparativo de los monumentos franceses y alemanes en recuerdo de los muertos en las guerras. Además de su trabajo de editor y la introducción del libro recién citado, puede verse Reinhart Koselleck, Zur politischen Ikonologie der gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französicher Vergleich, Basel, Schwabe & Co., 1998, o también su artículo «Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden», en Otto Marquard y Karlheinz Stierle (eds.),

Identität (Poetik und Hermeneutik VIII), München, Fink, 1979, pp. 255-276.

[38] Véase Michael Seidenhans, «Bürgerkriegsdenkmäler in der USA. Symbole einer gespalteten Nation», en Reinhart Koselleck y Michael Jeismann (eds.), Der politische Totenkult, ya citado, pp. 375-391. Una fotografía del monumento puede verse en la página 387.

Capítulo V

El ángel de la Mercancía en los Pasajes comerciales de París

Ilustración V-1. Ángel de la Victoria de las Mercancías en el interior de la Galería Vivienne en París. Foto del autor.

1. PARÍS, «CAPITAL DEL SIGLO XIX» Y CIUDAD DEL EXILIO DE BENJAMIN

Quiero comenzar este capítulo recordando las diversas caracterizaciones que Walter Benjamin realizó de la ciudad de París. Dos de ellas son las más conocidas: París es la ciudad de los pasajes comerciales, símbolo de toda una época del capitalismo de consumo sobre la que investigó durante años para escribir su inacabado libro de los pasajes. Y «París, capital del siglo XIX» es el título que otorgó a las dos Memorias de dicha investigación y enviadas a Theodor W. Adorno para someterlas a su crítica acerada y casi destructiva. Pero, además, París es la «ciudad de las revoluciones», según dice citando a Hoffmannsthal, una ciudad en la que el arte, la moda y la vida florecen sobre la lava de las revueltas sociales:

Con hermosas palabras llamó Hoffmannsthal a esta extraordinaria capital «paisaje construido con la vida», y en la atracción que ejerce en tantos hombres se aprecia cierto tipo de belleza propia de la grandeza del paisaje; más exactamente: del volcánico. Pues París viene a ser en el orden social imagen paralela del Vesubio para lo geográfico: un macizo temible, amenazante, cráter activo de las revoluciones. Y al modo en que las faldas del Vesubio se transforman en huertos paradisíacos por las capas de lava que las sepultaban y cubrían, sobre la lava de la revolución florecen, como en ningún otro lugar, arte, moda y vida juntamente[1].

París, ciudad «vivida»: París es el «paisaje construido por la vida», como afirma Hoffmannsthal y como puede colegirse del título del libro de Léon Daudet, que Benjamin cita elogiosamente en diversos contextos, Paris vécu, París vivido, pues el conocimiento de la ciudad se realiza a través de la vida en ella. Benjamin tuvo una relación especial con París a lo largo de toda su existencia. Recibió una educación francesa en la casa paterna de Berlín, con una

institutriz que le enseñó francés como su segunda lengua. Desde su primer viaje a París a los veinte años de edad, del 9 al 22 de mayo de 1913, sintió una especial atracción por la ciudad. Su primera publicación en forma de libro fue una traducción de los Tableaux Parisiens de Baudelaire, publicada en Heidelberg en 1923. Este libro contenía un prólogo, «Sobre la tarea del traductor», en el que se contenían sus primeras reflexiones acerca de la teoría del lenguaje. «Pariser Tagebuch» recoge el diario de su viaje a París del 30 diciembre de 1929 al 11 febrero de 1930[2]. Y en su «Curriculum Vitae VI», resume el propio Benjamin sus relaciones con París hasta 1933 de la manera siguiente:

En el año 1927 una editorial alemana se dirigió a mí con el encargo de traducir la gran obra novelística de Marcel Proust. Yo había leído en 1919, en Suiza, los primeros tomos de esta obra con apasionado interés y acepté ese encargo. Este trabajo dio pie a múltiples estancias prolongadas en Francia. Mi primera estancia en París coincide con el año 1913; en 1923 regresé de nuevo allí; desde 1927 hasta 1933 no pasó un año sin que estuviera varios meses en París. Con el tiempo establecí relaciones con cierto número de escritores franceses de élite; así por ejemplo con André Gide, Jules Romains, Pierre Jean Jouve, Julien Green, Jean Cassou, Marcel Jouhandeau y Louis Aragon. En París tropecé con las huellas de Rilke, y logré entrar en contacto con el círculo en torno a Maurice Betz, su traductor. Al mismo tiempo emprendí la tarea de informar al público alemán sobre la vida cultural francesa mediante crónicas periódicas que se publicaban en el Frankfurter Zeitung y en la revista Literarische Welt. De mi traducción de Proust pudieron publicarse tres tomos antes de la llegada al poder de Hitler (Berlín, 1927, y Múnich, 1930)[3].

París, ciudad del exilio. Para Benjamin, París es también la ciudad fundamental de su exilio después del ascenso de Hitler al poder en Alemania en 1933 y hasta 1940 en que tiene que salir huyendo de nuevo. Durante estos años de exilio en París realizó estancias temporales en Ibiza (abril-septiembre de 1933; ya había estado en Ibiza entre abril y julio de 1932), visitas a Bertolt Brecht en

Dinamarca en 1934, 1936 y 1938, estancia en San Remo en casa de su exmujer Dora, noviembre-diciembre de 1935 y de nuevo en septiembre de 1936, o viajes a Niza, Venecia o Rávena. El 4 de febrero de 1939 Benjamin fue desposeído de la ciudadanía alemana y convertido en apátrida como tantos judíos de la época. Después de la declaración de guerra de Francia a Alemania como consecuencia de la invasión a Polonia, Benjamin fue internado por los franceses primero en el estadio Olímpico de Colombes, junto con una gran parte de refugiados alemanes, y más tarde enviado al campo de «trabajo voluntario» de Clos St. Joseph en Nevers, de donde regresó de nuevo a París, al ser liberado en noviembre de 1939. Finalmente se vio obligado a abandonar definitivamente la ciudad en uno de los últimos trenes, el 15 de junio de 1940, un día después de la entrada de las tropas alemanas en la capital de Francia.

«París, la ciudad en el espejo. Declaraciones de amor de poetas y artistas a la "capital del mundo"» es el título de un breve texto de Walter Benjamin en el que establece la relación de París con los libros y su conformación como un gran espejo. París es la ciudad que más íntimamente se relaciona con el libro, es una «gran sala de biblioteca atravesada enteramente por el Sena». París es la ciudad narrada, convertida en literatura, pues en ella «no hay un solo monumento que no haya inspirado una obra maestra a los poetas». París se refleja en una literatura que es expresión del amor de los escritores a la «capital del mundo». Y París se refleja también en el espejo de miles de ojos y de objetivos de cámaras fotográficas. París no es solamente la Ville Lumière, sino que también es «la ciudad espejo»: se refleja en el asfalto de sus avenidas después de la lluvia y en los espejos de todos sus bistrós en los que siempre hay muros de cristal. Los espejos son el elemento espiritual de esta ciudad y también su escudo de armas. Y el Sena es el gran espejo que siempre vela sobre la metrópoli, devuelve reflejadas las imágenes de los edificios y las rompe en mil pedazos[4].

«París como diosa» (Paris als Göttin), titula Benjamin su breve recensión de la nueva novela de Marthe Bibesco titulada Catherine-Paris y publicada en 1928 , una novela que integra muy bien la historia, la estadística y la topografía de París.

París es también la ciudad de los ángeles. En el capítulo anterior hemos realizado varios paseos, flaneando con Benjamin por el París de los triunfos militares, esa ciudad que expresa en piedra las diosas Niké o ángeles de la Victoria rememorando, por ejemplo, los triunfos guerreros de Luis XIV en la plaza de las Victorias, o cada uno de los éxitos de las campañas militares de Napoleón en la plaza Vendôme o en los arcos de triunfo del Carroussel y de la Estrella. Los monumentos de París recuerdan también las derrotas del siglo XIX al final de las guerras napoleónicas y la debacle de la guerra franco-prusiana, así como la destrucción de la Comuna. Por otro lado, los ángeles de la Victoria aparecen una y otra vez en lo que Benjamin denomina la «topografía mitológica de París: ese carácter que le dan sus puertas»[5]. Y distingue dos tipos de puertas de la ciudad: las de frontera (que establecen los límites de la ciudad) y las de triunfo. El gran Arco de Triunfo de la Estrella se ha convertido en París en una isla salvadora en medio de un tráfico incesante y ruidoso. Pero es también la actualización del viejo arco romano de triunfo que convierte en triunfador al general en jefe que regresa del campo de batalla. Ya vimos en el capítulo anterior los ángeles que guardan este gran Arco de Triunfo de la Estrella, así como el más pequeño Arco de Triunfo del Carrousel. Por su parte, en muchas de las puertas de la ciudad también son visibles los ángeles, especialmente cuando las puertas de entrada como barreras comerciales se transforman en puertas de triunfo militar por las que entran los ejércitos victoriosos. Tal es el caso de la Porte Saint-Denis: Luis XIV ordenó en 1672 sustituir la vieja puerta medieval por un arco de triunfo inspirado en el arco de Tito en Roma para celebrar la anexión del Franco-condado (1668) y el paso del Rin en las guerras franco-holandesas de 1672-1678. Dedicada a LUDOVICO MAGNO («Luis el Grande»), los ángeles de la Victoria siguen la curvatura del arco. Más explícita todavía resulta la Porte Saint-Martin (1674), también dedicada a Luis el Grande, en la que podemos ver a Luis XIV representado vestido (o más bien desnudo) como Hércules venciendo a sus enemigos y recibiendo la corona de laurel de un ángel de la Victoria que vuela sobre él.

No es de extrañar que en una página de su famosa novela La rebelión de los ángeles afirme Anatole France: «¡Llueven ángeles sobre París!»[6]. Benjamin conocía perfectamente esta novela y sus reflexiones sobre los ángeles de París, y en concreto sobre la capilla

de los Santos Ángeles de la iglesia de Saint-Sulpice con los frescos de Delacroix. De hecho, Gershom Scholem le introdujo en la lectura de las novelas de Anatole France y recuerda que algunas de ellas como Thaïs y La revólte des Anges impresionaron vivamente a su amigo[7]. Por otro lado, Benjamin recoge varias citas de Anatole France hablando de Baudelaire en la Obra de los pasajes. Y también cita el título de dicha novela en una carta de 9 de julio de 1921 a su amigo íntimo Gershom Scholem, en un contexto de ironía festiva, recomendando el albergue Elsa Burckhardt de manera especial para el sabbat:

Dispone este de sólidas piezas, un criado de formación universitaria y camas baratas. Se dispone, previa reserva, de garaje para ángeles... Al servicio permanente de los señores ángeles se halla igualmente un anuario («Angelología»), así como material de propaganda política («La révolte des anges»)[8].

Por otro lado, Benjamin se hace eco de la rivalidad entre París y Berlín, así como del cambio de mentalidad que supone en la burguesía alemana la fundación del Segundo Imperio alemán en Versalles al final de la guerra franco-prusiana. Durante décadas, París fue la ciudad de las revoluciones y de la liberación de la burguesía (Gutzkow, Heine), la capital del cosmopolitismo (Alexander von Humboldt) o la capital de los buenos europeos (Nietzsche). Pero la fundación del Imperio hizo perder a la burguesía alemana esta imagen tradicional sobre París por otra, más propia de la Alemania feudal, en la que resulta necesario poner una bota en el cuello a la ciudad de las revoluciones y de la Comuna. En este contexto, Benjamin recoge las irónicas palabras de Blanqui, el revolucionario parisino defensor de la Comuna, en las que se refiere a Berlín como el «ángel de la destrucción» enviado por Dios para ruina de París:

«Berlín hoy quiere ser la nueva ciudad santa del futuro, de modo que los rayos de su corona iluminen al mundo. Y París queda así

como la Babilonia descarada y corrupta, como la gran ramera que será borrada de la faz de la Tierra por el ángel de la destrucción que Dios envíe. ¿No sabéis que el Señor ha hecho de la raza germánica su elegida?» Así habla Blanqui en el vehemente llamamiento a defender París escrito en septiembre de 1871[9].

Durante sus años de exilio en París, Benjamin trabajó asiduamente en la Biblioteca Nacional, acumulando materiales de textos y de imágenes para su libro sobre los pasajes. Resulta curioso destacar que el espacio en que realiza su investigación, la sala de lectura de la sede de la Biblioteca Nacional de París en la calle Richelieu, posee los mismos elementos arquitectónicos que los pasajes, la arquitectura de hierro y cristal. Dieciséis altas columnas de hierro sujetan las arcadas y grandes cúpulas de cristal por las que penetra la luz necesaria para la lectura. En el segundo de los esbozos iniciales de los Pasajes parisinos escribe Benjamin:

El presente texto, dedicado a tratar los pasajes parisinos, que se empezó a escribir al aire libre de un cielo azul, sin nubes, despejado, que se curvaba encima del follaje, ha quedado cubierto por el polvo –por el polvo de siglos– de millones de hojas, unas además ante las cuales la fresca brisa de la aplicación, el aliento penoso y fatigado por los esfuerzos del investigador, la tormenta del celo juvenil y los airecillos perezosos de la avidez y la curiosidad poco a poco se vieron sepultados. El pintado cielo de verano del techo de la sala de lectura de la Biblioteca Nacional –que lo contempla todo por encima de la sucesión de las arcadas– tendió su oscura capa soñadora sobre el primer parto de la idea. Mas si el cielo se abriera ante los ojos de esta joven idea que decimos, no vendrían a verse en su interior las divinidades del Olimpo –Zeus, Hefesto, Hera o Hermes, como tampoco Artemis o Atenea–, sino ahí, en primer plano, los Dioscuros[10].

De nuevo, el lenguaje alegórico de Benjamin. ¿A quiénes se refiere con los Dioscuros, esos celestiales gemelos Cástor y Pólux del

panteón grecolatino que aparecerían ante sus ojos si se abriera el cielo de la sala de lectura de la Biblioteca Nacional? Karl Schlögel afirma que se trata de sus amigos Adorno y Horkheimer[11], los dioses de otro Olimpo (un cielo académico), ante los cuales tiene que responder Benjamin con su estudio sobre los pasajes de París. De hecho, a ellos les envía las memorias de su trabajo, los proyectos y los primeros esbozos, y de ellos espera las críticas, a veces devastadoras, y, sobre todo, el mantenimiento de su escasa financiación, necesaria para seguir subsistiendo en París. Por otro lado, el primer texto de su larga investigación se remonta a julio de 1927 y fue escrito conjuntamente con Franz Hessel en París como un artículo de periódico. En él se habla del surgimiento del más moderno de los pasajes parisinos en la gran avenida de los Campos Elíseos para la última moda, coincidiendo con la desaparición de uno de los pasajes más antiguos y famosos, el pasaje de la Ópera, destruido por la prolongación del bulevar de Haussmann. Los antiguos pasajes son el pasado hecho espacio, un lugar poblado de negocios ya obsoletos con mercancías confusas o indescifrables. El breve texto termina con un paseo por los pasajes de los bulevares, pasando de un pasaje a otro hasta llegar al arco de triunfo dedicado a Ludovico Magno al que me acabo de referir un poco antes[12].

Otro apunte irónico de Benjamin hace referencia a estas pinturas vegetales en los techos de la Biblioteca Nacional y sugiere que cuando abajo, en la sala, se hojean los libros, arriba, entre las hojas, sopla el aire[13].

Ilustración V-2. Columnas y bóvedas de la sala de lectura de la Bibliothèque Nationale de France, lugar de trabajo de Walter Benjamin. Foto hecha por Mossot después de la renovación del edificio en 2016. Licencia Wikimedia Commons.

A partir de 1935, Benjamin enriqueció su investigación sobre los pasajes de París con la inclusión de imágenes, y para ello cambió la gran sala de lectura de la Biblioteca Nacional de Francia por otra sala más pequeña dentro del mismo edificio: el Cabinet des estampes o «Gabinete de imágenes». Rolf Tiedemann, el editor de la Obra de los pasajes, se refiere de la siguiente manera a las ilustraciones que deberían acompañar al Opus magnum de Benjamin:

En los primeros días de septiembre del año 1935 escribe Benjamin a Gretel Adorno: Como ves, esta es una novedad: el que con destino a mi trabajo haya empezado a realizar apuntes de muy diversos

materiales gráficos que me parecen ser tan importantes como desconocidos y remotos. Por lo que voy viendo ya hace tiempo, el libro puede ir acompañado de unos pocos documentos gráficos complementarios y significativos que se incluirían como ilustraciones; no me gustaría prescindir, en principio, de dicho material. Benjamin encontró esos materiales en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional. Parece haber trabajado en ella de manera especial desde mediados de mayo de 1935 hasta el mes de septiembre de ese año, y de nuevo en enero del año 1936. Sus referencias a las ilustraciones se añaden al cuerpo de «Notas y materiales» para el libro[14].

Rolf Tiedemann prosigue señalando varias de las «Notas y materiales» en las que Benjamin anota que han sido tomadas de la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional, y agradece a Michel Melot la localización de las ilustraciones para su edición de la Obra de los pasajes. En efecto, al final del primer volumen fueron publicadas 16 ilustraciones a las que Benjamin se refiere de manera explícita, entre ellas las siguientes: las fotos de Germaine Krull del Passage des Deux- Soeurs y del Passage du Ponceau, el grabado de Charles Meryon sobre Le Pont-Neuf de París, la xilografía de Grandville sobre el puente de los planetas y el anillo de Saturno. En el capítulo anterior reproduje el grabado de Louis François Charon sobre la condena de la Extranjeromanía y la caricatura sobre Courbet como destructor de la Columna Vendôme. En un breve informe de Michel Merlot citado por Rolf Tiedemann se recalca la importancia y la originalidad de estos trabajos de Walter Benjamin en la Sala de Estampas, pues en la época era bastante raro que los historiadores –y especialmente los especialistas en Historia social– «se apoyaran en una documentación iconográfica, considerada como fuente equivalente a los documentos literarios o de archivo»[15]. Mucho más extraño todavía era que los filósofos de la época basaran sus argumentaciones en trabajos sobre la imagen y en ilustraciones gráficas[16]. De hecho, Benjamin consiguió un buen número de reproducciones fotográficas de las imágenes en el servicio de reprografía de la Biblioteca Nacional y elaboró con ellas una especie de álbum. Alfred Sohn- Rethel pudo ver dicho álbum cuando visitó a Benjamin en París, se- gún informó oralmente a Rolf

Tiedemann. Es una pena que el álbum se perdiera, pues nos podría dar una idea de las relaciones de la obra de Benjamin con los desarrollos teóricos y prácticos de la Escuela de Aby Warburg, estableciendo «afinidades electivas» entre ambos autores, un tema sobre el que ha surgido un creciente interés en los últimos años[17]. El álbum de Benjamin parece perdido para siempre y no resulta plausible que podamos compararlo con el Atlas Mnemosyne de Warburg. Sin embargo, Steffen Haug ha realizado una investigación sistemática sobre todas las imágenes a las que Benjamin hace referencia en la Obra de los pasajes, lo cual ha sido una ayuda inestimable para mi propio trabajo[18].

Por otro lado, es muy conocida la foto de Walter Benjamin enfrascado en su tarea en la Biblioteca Nacional de París, realizada por la fotógrafa Gisèle Freund. Ambos se habían conocido en 1932 en las Baleares y coincidieron durante 1935 y 1936 investigando en la Biblioteca, Benjamin reuniendo materiales para su libro sobre los pasajes de París y Gisèle Freund en su tesis para la Universidad de París sobre el desarrollo sociológico y estético de la fotografía en el París del siglo XIX. Los dos trabaron una gran amistad y, dadas las similitudes en su trabajo y el uso que ambos hacían de la imagen como testimonio histórico, es muy posible que reforzaran mutuamente sus puntos de vista sobre la fotografía, la pintura y la imagen en general. Gisèle Freund dejó testimonio de estos encuentros cotidianos durante años en un breve capítulo de su libro autobiográfico[19]. Las conversaciones continuaban también fuera de la Biblioteca, de paseo por la calle de Richelieu (sede de la Biblioteca, en una calle paralela a la calle Vivienne, donde se encontraban las Galerias Vivienne y Colbert) o se sentaban a conversar en un banco de la plaza Louvois, igualmente muy cercana a ambas galerías comerciales.

El resto del presente capítulo se dedicará a la búsqueda de los ángeles de la Victoria de las mercancías en los espacios públicos de París, desde los pasajes comerciales hasta los edificios de las exposiciones universales.

Ilustración V-3. Gisèle Freund, Walter Benjamin en la Biblioteca Nacional de París, 1937. (© Gisèle Freund - RMN, image provided by IMEC, Fonds MCC, Dist. RMN-Grand Palais / Art Resource, New York.)

2. LOS PASAJES DE PARÍS COMO TRIUNFO DEL MUNDO DE LAS MERCANCÍAS

Benjamin afirma que la mayoría de los pasajes parisinos fueron apareciendo entre 1822 y 1837, aunque el primero de ellos se edificó en 1786-88 (Galeries de Bois), bajo el Antiguo Régimen anterior a la Revolución francesa, y el penúltimo en 1880 (Passage des Princes)[20], con posterioridad a la guerra franco-prusiana. En 1927 señalaba Benjamin en su artículo «Pasajes» escrito en colaboración con Franz Hessel, que se acababa de inaugurar un último pasaje en la gran avenida de los Campos Elíseos, coincidiendo casi en el tiempo con la desaparición del clásico Pasaje de la Ópera a manos de la piqueta para dar espacio a la prolongación del bulevar de Haussmann. La inmensa mayoría de los pasajes de París fueron construidos en la margen derecha del Sena,

la zona más comercial, y muchos sobreviven todavía en la actualidad como viejos testigos de un esplendor pasado[21]. Hubo dos condiciones importantes para su apertura: la primera condición fue de tipo económico y consistió en el gran incremento de los intercambios mercantiles después de la caída del emperador Bonaparte, el desarrollo de la producción de lujo y la coyuntura favorable del comercio textil. En este sentido, los pasajes fueron los primeros «almacenes de novedades» que contenían una gran cantidad de mercancías y fueron los antecedentes de los «grandes almacenes» que vendrían a sustituirlos más tarde. La segunda condición clave fue de tipo arquitectónico y consistió en los avances de la arquitectura de hierro y cristal: gráciles columnas metálicas sostenían bóvedas de vidrio transparente a través de las cuales penetraba la luz del día. En su definición de los pasajes, recurre Benjamin a un texto de la Guía ilustrada de París, que ofrece un cuadro completo de la ciudad hacia el año 1852:

Todos los pasajes que decimos, una nueva invención proporcionada por el lujo industrial, son corredores cubiertos de cristales y revestidos de mármol que atraviesan varios cuerpos de edificio, cuyos propietarios se han unido para impulsar esta forma de comercio. A ambos lados de dichos corredores en que la luz penetra desde el techo se suceden comercios elegantes; cada pasaje es una ciudad, constituyendo un mundo en miniatura[22].

El pasaje es el espacio de los vendedores, de los ávidos compradores y también del flâneur, una figura que cobra relevancia especial para Benjamin y que consiste en el paseante sin rumbo fijo, que demora su caminar observando el transitar de la gente y los escaparates de las tiendas, que se toma su tiempo y que en algún momento tuvo como animal de compañía una tortuga, símbolo de la lentitud de su deambular. Los pasajes son también calles interiores que sirven de refugio respecto al tráfico de los grandes bulevares y también protegen del frío y de los chubascos repentinos. Son una forma de paseo protegido enmarcado por los escaparates de las mercancías con las que los comerciantes hacen su negocio y obtienen grandes beneficios. Benjamin define también el pasaje como «una casa sin

ventanas»: las ventanas que se abren al pasaje son como palcos desde los cuales se puede mirar al interior pero nunca hacia la calle, hacia el exterior[23]. La luz no penetra por las ventanas, sino por la cristalera del techo. Esta «calle cubierta» es el hogar de las mercancías y del flâneur, quien se acaba convirtiendo en una mercancía más en un mundo mercantilizado. Y para el flâneur su ciudad ya no es su patria, sino que solamente representa un escenario, el escenario de su deambular en medio de la masa. Hay una línea de continuidad literaria entre el relato de Edgar Allan Poe «El hombre de la multitud», la poesía de Baudelaire y los análisis de Benjamin sobre el flâneur en El París del Segundo Imperio en Baudelaire y en otros textos. El individuo de Poe solo puede vivir en el tráfago de las calles de Londres, rodeado de gente. El paseante de Baudelaire, pensativo y solitario, obtiene una especial embriaguez en una comunión universal con la muchedumbre de París, ya que quien se desposa con la multitud «conoce goces febriles, de los que quedarán eternamente privados el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, metido en su interior como un molusco»[24]. Por su parte, Benjamin insiste en la relación entre el individuo en la multitud y el mundo de la mercancía y de las galerías y pasajes comerciales:

La multitud no es solo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El flâneur es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el flâneur es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores[25].

Por otro lado, la iluminación es un tema capital de los pasajes, esos templos modernos de las mercancías como nuevas diosas, «santuarios de un culto a lo efímero», en palabras de Louis Aragon en su libro Le Paysan de Paris (1926), donde habla de la luz natural y moderna de los pasajes:

Esta luz reina extrañamente en esa suerte de galerías cubiertas que son numerosas en París en los aledaños de los grandes bulevares y que, de forma inquietante, llamamos «pasajes», como si, en esos pasadizos ocultos a la luz del día, no le estuviera permitido a nadie detenerse más de un instante[26].

Aragon prosigue con la afirmación de que la nueva planificación urbana de París va a imposibilitar la conservación de los pasajes, «esos acuarios humanos» que ya se encuentran en decadencia pero merecen ser considerados como los depositarios de «ciertos mitos modernos»:

Pues solo ahora, amenazados por la piqueta, se han convertido de hecho en los santuarios de un culto a lo efímero, se han tornado en el paisaje fantasmal de placeres y profesiones malditos, unos lugares incomprensibles ayer y que nadie conocerá el día de mañana[27].

En gran medida, Aragon traza en su libro el canto del cisne de los pasajes y, especialmente, del pasaje de la Ópera en el que se encontraba el café Certá, punto de reunión del grupo de los surrealistas. Caracteriza a este pasaje ya amenazado de destrucción como un gran ataúd de cristal que preside el doble juego del amor y de la muerte. Sobre los pasajes como espacio de la prostitución o de «amores de paso» volveré más adelante. Benjamin anota que «en un pasaje nació el surrealismo» y que «el padre del surrealismo fue Dadá, y un pasaje su madre»[28]. También refiere Benjamin que hacia finales de 1919 Aragon y Breton abandonaron otros espacios de París para reunirse con sus amigos en un café del pasaje de la Ópera hasta que la prolongación del elegante bulevar de Haussmann produjo la desaparición de ese pasaje bajo la piqueta. Y finalmente, el propio Benjamin reconoce en una carta a Adorno, escrita el 31 de mayo de 1935 desde su exilio en París, que en el inicio de su investigación sobre los pasajes estuvo Aragon y especialmente su libro Le Paysan de Paris, del que solamente podía leer dos o tres páginas por la noche en la cama, pues el corazón le latía con tal

fuerza que debía abandonar la lectura[29].

Si pasamos de la luz natural del día a la luz artificial en lucha contra las sombras de la noche, debemos recordar que los pasajes fueron también los escenarios en los que se encendió la primera luz de gas. Entre 1937 y 1938 realiza Benjamin el siguiente análisis en El París del Segundo Imperio según Baudelaire:

La apariencia de la calle como interior donde se resumen las fantasmagorías del flâneur difícilmente cabe separarla de la iluminación con luz de gas. La primera ardió en los pasajes. Y en la infancia de Baudelaire se hizo el intento de utilizarla al aire libre, instalando al efecto candeleros en la plaza Vendôme. Bajo el gobierno de Napoleón III el número de farolas de gas crecerá en París rápidamente. Eso aumentó la seguridad en la ciudad, haciendo además que por la noche la multitud se sintiese en casa en plena calle; expulsó el cielo estrellado de la imagen de la ciudad más eficazmente que sus altas casas. «Corro la cortina tras el sol; se ha ido a la cama ya, como es debido; en adelante no veo otra luz que la llama de gas en la farola». La luna y las estrellas ya no eran dignas de mención[30].

Y la decadencia de los pasajes también está marcada por el apagón de la luz de gas debido a la aparición de la luz eléctrica, cuya claridad y brillo suprime el encanto de esas «grutas de hadas». No me resisto a citar el lenguaje alegórico al que ya nos tiene acostumbrados Benjamin y que aparece de nuevo en el siguiente texto para señalar dos transiciones luminosas: de las lámparas de aceite a las lámparas de gas y de estas a la luz eléctrica:

Los pasajes lucían deslumbrantes como grutas de hadas en el París del tiempo del Imperio. A quien entraba en 1817 por el Passage des Panoramas, de un lado oía un canto de sirenas –el silbar de las lámparas de gas–, mientras que desde el fondo le atraía el danzar de las bellas odaliscas de las llamas de aceite. Con el brillar de la luz

eléctrica vino a extinguirse en estas galerías la luz de aquella llama irreprochable, por cuya causa, repentinamente, se hizo muy difícil encontrarlas; desde la magia negra de sus puertas, se quedaron mirando al interior por sus ciegas ventanas, en lo oscuro[31].

En realidad, la progresiva sustitución de los pasajes comerciales por los grandes almacenes a partir de mediados del siglo XIX tiene como condición previa el inmenso aumento de la producción de mercancías y la conformación de un público masivo de consumidores para los que resultan necesarios otros espacios mucho más grandes con mayor luz cenital de día y mejor iluminación artificial al ponerse el sol.

Los pasajes de París celebran el triunfo de las mercancías en un contexto político marcado por las revoluciones y la lucha de barricadas, por un lado (1830, 1848 y la Comuna de 1871), y las derrotas militares del final de las guerras napoleónicas (1815) y de la guerra franco-prusiana (1870-71), por otro. Se trata, pues, de la victoria de las mercancías en un tiempo convulso marcado por las revoluciones y también por las derrotas militares de Francia en los campos de batalla europeos. El desarrollo de la producción de «novedades» o «especialidades» y el progreso del comercio compensan de alguna manera en el plano económico los fracasos en otros planos históricos. Y se produce una transposición del ángel de la Victoria desde el ámbito militar al ámbito económico con el surgimiento de lo que podemos denominar «el Ángel de la Victoria de las Mercancías».

3. LA GALERÍA VIVIENNE: EL ÁNGEL DE LA VICTORIA DE LAS MERCANCÍAS EN LOS PASAJES DE PARÍS

La Galerie Vivienne es un lugar privilegiado para analizar la figura que podemos denominar «el Ángel de las Mercancías». Construida en 1823, solo ocho años después de la derrota final de los ejércitos napoleónicos en Waterloo, representa la quiebra del orgullo

nacional francés por los éxitos políticos y militares del emperador con el consiguiente refugio en la producción de mercancías y el consumo incipientemente masivo. Ubicada junto a la Galerie Colbert, las dos son prácticamente paralelas en forma de L, tienen una de sus entradas por la calle Vivienne, enfrente de la fachada trasera de la Biblioteca Nacional de Francia en la que trabajó Benjamin entre 1933 y 1940 en su libro de los pasajes. Ambas galerías comerciales también se encuentran muy cerca de la plaza de las Victorias dedicada a los triunfos militares de Luis XIV, así como de la basílica de Nuestra Señora de las Victorias. Ya hemos visto en el capítulo anterior cómo la diosa griega Niké o la diosa romana de la Victoria se erigen en las calles de París como símbolo de los triunfos militares y son reinterpretadas a nivel popular como ángeles cristianos de la Victoria, al igual que ocurría en Berlín. Además, la Victoria aparece también en París como ornamento de algunos pasajes comerciales, sobre los que Walter Benjamin escribió durante largos y dolorosos años su inacabada obra maestra, Das Passagen-Werk. En la Galería Vivienne podemos ver la celebración del triunfo de la diosa mercancía y del progreso económico en la figura de una Victoria (¿Niké o Ángel?), con palma y corona de laurel en las manos. Benjamin menciona varias veces el Pasaje Vivienne en los materiales para su libro, una obra construida por miles de citas de los más diversos autores y por reflexiones personales. Una «casa de citas» sería también un buen nombre para el libro, teniendo en cuenta que los pasajes comerciales también eran un espacio en el que la prostitución tenía su negocio. Ante la multitud de páginas que llenan sus citas clasificadas en los Konvoluts, legajos, archivos o secciones, Benjamin llega a sugerir que el modo de realización de su trabajo es el de un montaje literario, en el que solo se muestran las citas y no hay nada más que añadir: «Nada que decir. Solo mostrar»[32]. Las citas de la Galería Vivienne en Benjamin son las siguientes:

1) Los nombres de los Pasajes de París: uno de los apuntes de Benjamin para los materiales de su Obra de los pasajes consiste en recoger las denominaciones de estos establecimientos comerciales pues, al igual que los nombres de las calles, siempre son importantes, tienen una magia especial y evocan

todo un mundo de símbolos. Aunque la lista no es completa, en ella se recogen los nombres de las Galerías Vivienne y Colbert, a las que erróneamente llama Passages. En realidad, la diferencia entre pasajes y galerías comerciales no es demasiado relevante: las galerías suelen ser espacios más elegantes, construidos con materiales más lujosos y ofrecen mercaderías más selectas que los pasajes. La lista de Benjamin es la siguiente: Passage des Panoramas, Passage Véro-Dodat, Passage du Désir (Pasaje del Deseo, uno que en otros tiempos conducía a algún lugar galante), Passage Colbert, Passage Vivienne, Passage du Pont-Neuf, Passage du Caire, Passage dela Réunion, Passage de l'Opera, Passage de la Trinité, Passage du Cheval Blanc, Passage Pressière (¿Bessières?), Passage du Bois de Boulogne, Passage Grosse-Tête. GS, V.1, 85 [A 1a, 2] . La enumeración no es, ciertamente, exhaustiva, y en el propio Benjamin podemos leer referencia a otros pasajes[33].

2) Pasaje de los Panoramas en contraposición con la Galería Vivienne. Una de las «Primeras notas» escritas por Benjamin y recogidas bajo el título «Paisajes Parisinos I» afirma lo siguiente:

El Passage Vivienne es «serio y sobrio», al contrario que el de los Panoramas: En el primero no hay ningún comercio ni ningún tipo de establecimiento para objetos de lujo. Negocios en el de los Panoramas: los restaurantes Marquis y Véron, junto a un gabinete de lectura, un marchante de música, un afamado caricaturista, e incluso un pequeño teatro donde se programaban variedades (y además varios sastres, zapateros, vinateros, merceros, boneteros…)[34].

Con algunas variaciones, Benjamin retoma este apunte en el primer Konvolut o legajo de su proyecto titulado «Pasajes, almacenes de novedades, dependientes». La comparación entre los dos pasajes es prácticamente la misma, pero prosigue sin solución de continuidad

con una referencia a los pasajes como «Construcciones oníricas: el pasaje como nave basilical dotada de capillas laterales»[35]. En este sentido, y como afirma en el siguiente apunte, los pasajes son vistos como «templos de los capitales mercantiles»[36]. Por ello parecería lógica la transposición de los ángeles de las iglesias a los ángeles de los pasajes comerciales, esos templos en los que se adora a la diosa Mercancía. Por cierto, los ángeles no son una exclusiva de la decoración de la Galería Vivienne, sino que podemos encontrarlos también en el pequeño Pasaje de los Dos Pabellones que comunica las dos Galerías Vivienne y Colbert con las cercanas arcadas del Palacio real, en la Galería Vero-Dodat y en otros pasajes parisinos, así como en algunos de los grandes pasajes europeos como la Galleria Principe de Nápoles, construida entre 1876 y 1883 o en la Galleria Umberto I, edificada también en Nápoles entre 1887 y 1891. El ángel se convirtió durante décadas en el siglo XIX en una fantasmagoría de las mercancías, en un símbolo de la abundancia económica y de la prosperidad económica, en un mensajero de los dioses del mercado, en un símbolo de la victoria económica del capitalismo comercial en Francia y otros países.

El Passage des Panoramas debe su nombre a la instalación en su interior de un espectáculo de Panoramas que se hizo muy popular. Por su parte, como forma de competencia, en la Galerie Vivienne se estableció un Cosmorama. Benjamin titula uno de los apartados de sus dos Memorias de su proyecto del libro de los pasajes precisamente «Daguerre o los panoramas». Y es necesario recordar también que Daguerre, el inventor del daguerrotipo y precursor de la fotografía, comenzó pintando panoramas y fue un discípulo de Prévost, un pintor de panoramas cuyo estudio se encontraba precisamente en el Pasaje de los Panoramas. Desde París, la moda de este espectáculo se extendió por toda Europa. Benjamin, en Infancia en Berlín hacia 1900, se refiere al Panorama Imperial de su ciudad natal, y nos recuerda lo siguiente:

En 1838, Daguerre inauguró su Panorama en París. A partir de entonces, estas cajas relucientes, acuarios de lo lejano y del pasado, tienen lugar en todos los corsos y paseos de moda. Allí como en los pasajes y quioscos ocuparon a snobs y artistas antes de convertirse

en cámaras, donde, en el interior, los niños hicieron amistad con el globo terrestre, de cuyos meridianos el más alegre, bello y variado cruzaba el Panorama Imperial[37].

El punto culminante de la expansión de los panoramas coincide con los pasajes. El daguerrotipo fue inventado en 1839, poco después de que ardiera el panorama de Daguerre. El éxito fue inmediato, llegando a desarrollarse lo que Théodore Maurisset denominó «La Daguerrotipomanía», en una caricatura citada por Benjamin[38].

Desde la perspectiva del presente libro resulta interesante comprobar que hasta la daguerrotipia y la fotografía tuvieron su propio ángel. En efecto, la imagen que recojo en la ilustración apareció en un libro colectivo dedicado al análisis de las relaciones de Walter Benjamin con la ciudad de París, desde puntos de vista muy plurales[39]. Dicho libro fue fruto de un Coloquio Internacional celebrado entre el 27 y el 29 de junio de 1983 y publicado en 1986 bajo la dirección de Heinz Wissman. Sin embargo, no se señala la procedencia de este Ángel del Daguerrotipo ni tampoco si Benjamin en algún momento lo vio y se ocupó de él. Años más tarde, Heinz K. Henisch y Bridget Henisch, en su libro The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes [40], dejaron bien clara la procedencia de la imagen. Se trata de una litografía de un anuncio hecho o encargado por Gioacchino Boglioni, uno de los primeros daguerrotipistas, quien abrió un estudio en Turín (Via Carlo Alberto, 13). Según dichos autores, el ángel se encuentra activo en tres frentes al mismo tiempo: en el estudio, en la cámara oscura y en la tienda para vender los frutos de su trabajo. El recurso a los ángeles parece que fue bastante frecuente en los comienzos del daguerrotipo. Muchos anuncios y tarjetas de visita de los daguerrotipistas utilizaban putti a modo de reclamo; en otras ocasiones, como en esta imagen, el putto se ha convertido en un ángel adulto. Y, a veces, la invocación a los cielos se transformaba en un conjuro al demonio, al diablo de la fotografía en su cámara oscura que, por arte luciferino, metamorfoseaba misteriosamente la realidad exterior en una imagen de dos dimensiones en blanco y negro[41]. Se trata del Ángel de la fotografía, un ángel capaz de detener el instante con la cámara del daguerrotipo, también un

ángel que detiene el tiempo como Josué y congela la imagen en una fotografía. Este ángel mira la realidad a través de la cámara. Y muestra enmarcada la placa del daguerrotipo como si fuera la gran novedad ofrecida por los dioses al hombre. Con la señal del fuego divino encima de la frente, parece un Ángel de la Historia que mira a través del objetivo de la máquina fotográfica para obtener la instantánea. Y resulta coherente con las reflexiones del propio Benjamin sobre el desarrollo histórico de la fotografía.

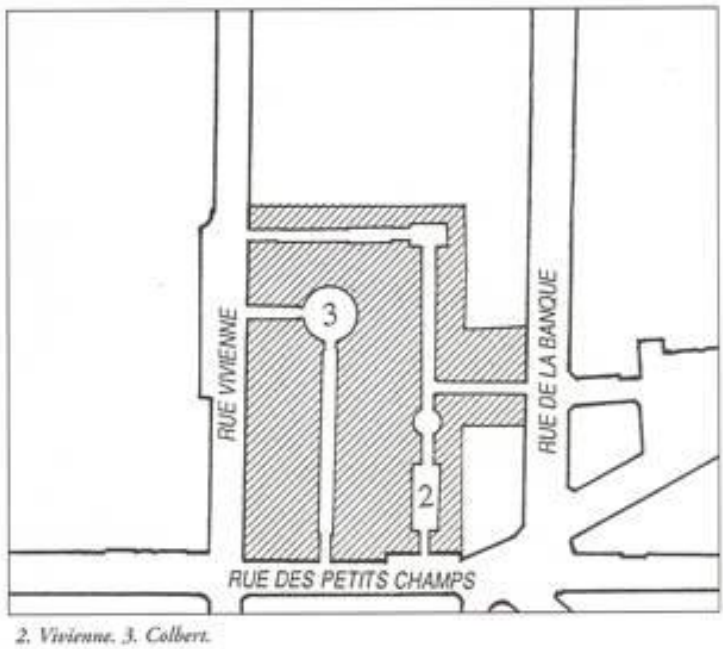
Ilustración V-4. El «Ángel del Daguerrotipo» mirando a través de la cámara. Joachim Boglioni: «Aux amateurs et admirateurs du daguerreotipe», 1839, Litografía.

3) Comparación entre la Galería Vivienne y la Galería Colbert. Ambas fueron edificadas con muy poca diferencia de tiempo, la Vivienne en 1823 y la Colbert en 1826 y fueron consideradas como hermanas y enemigas a la vez. A esta rivalidad se refiere Benjamin en la siguiente cita:

«La multitud se apiña a toda prisa en el interior del Passage Vivienne, donde casi no se hace perceptible, abandonando el Passage Colbert, donde quizá se vea demasiado. Tiempo después quisieron recobrar a toda esa famosa multitud llenando cada tarde la rotonda con el son de una música armoniosa que surgía, invisible por los ventanucos que se abrían para iluminar el entresuelo. Pero la multitud, tras asomar la nariz por la puerta, se retiró de nuevo, suponiendo ver envuelta en aquella novedad una conjura contra sus costumbres y sus viejos placeres rutinarios.» Le livre des Cent-et-un, X, París, 1833, p. 58[42].

En la actualidad, la Galería Vivienne sigue siendo la preferida del público, y la Galería Colbert, en cuya rotonda central se ha emplazado una espléndida escultura («Eurídice mordida por una serpiente», obra de Charles-François Leboeuf, 1862), ha cambiado sus funciones comerciales por las de la enseñanza universitaria y la investigación, ya que hace años fue comprada por la Universidad de La Sorbona, y en ella se ha establecido el Instituto de Historia del Arte, una de cuyas aulas lleva el nombre de «Salle Walter Benjamin». Es una especie de justicia poética que el nombre del filósofo de los pasajes haya consagrado una de las salas de seminarios a pocos metros de la sede de la Biblioteca Nacional de Francia en la calle Richelieu, donde realizaba las investigaciones

para su libro. Esta sede sigue funcionando y está actualmente en proceso de renovación, a pesar de que la Biblioteca hace años que inauguró unos nuevos edificios mucho más espaciosos en la llamada sede François Mitterrand, a orillas del Sena, en la que cuatro altas torres de cristal en forma de libros abiertos ofrecen a los lectores más de catorce millones de volúmenes y documentos.



2. Vivienne. 3. Colbert.

Ilustración V-5. Esquema de la Galería Vivienne (2) y de la Galería Colbert (3). La Galería Vivienne tiene tres entradas: 4, rue des Petits-Champs /5, rue de la Banque /6, rue Vivienne. A la Galería Colbert se accede por dos entradas: 4, rue Vivienne, y 6, rue des Petits-Champs.

4) «Los amores de pasaje» en la Galería Vivienne. Benjamin recoge en su proyecto Passagen-Werk un pequeño poema lleno de ironía y sarcasmo en el que un varón se queja de la confusión de haber citado a una mujer en un pasaje y por error

esperarla en otro distinto, y concluye que así son «les amours de passage!»:

«En el Passage Vivienne

confesó: soy de la Vienne[43],

tras lo cual ella me dijo:

vivo en casa de mi tío,

¡el hermano de papá!

Un forúnculo le cuido,

¡qué destino sin igual!

Yo la debía encontrar

En Bonne-Nouvelle, el Passage,

Pero no vino, ¡ay de mí,

Que la esperé... en el Brady!

[...]

¡Son los amores de paso![44]

La prostitución era uno de los elementos centrales de los pasajes y estos desaparecieron al mismo tiempo que se prohibió en 1893 la entrada a las prostitutas. Aragon ya se refería en su análisis del Pasaje de la Ópera a una pensión o «maison de passe» que era una casa de citas para los «amores de paso». De esta manera, el espacio del Pasaje y los «amores efímeros», «amores de paso» o «amores de pasaje» están unidos desde el comienzo. Son numerosos los textos recogidos por Benjamin sobre la prostitución para su Obra de los pasajes. De hecho, en el Konvolut o legajo O lo dedica precisamente a «Prostitución y juego» y va encabezado por dos citas: «El amor es

ave de paso» y «[...] las damas, en el pasaje, / están en su tocador»[45]. En diferentes ocasiones identifica Benjamin a las prostitutas con los ángeles, por ejemplo, al recoger la siguiente cita y explicarla a su manera:

«Golondrinas-mujer a la ventana». Levic-Torca, Paris-Noceur, París, 1910, p. 142. Las ventanas que se abren en el piso superior de los pasajes son el coro en el que anidan esos ángeles a los que algunos llaman «golondrinas»[46].

Así pues, el piso superior de los pasajes es metafóricamente «el coro de los ángeles». En este mismo sentido, anota Benjamin el siguiente letrero de un pasaje: «Ángela, primer piso a la derecha»[47]. Esto corresponde a la distribución espacial de los pasajes, donde las tiendas ocupaban el piso bajo a nivel de la calle y el piso alto estaba reservado a otras actividades también lucrativas como las de los ángeles o las «golondrinas» o, a veces, a viviendas de los tenderos. Al igual que en los demás pasajes, también en la Galería Vivienne las prostitutas son como ángeles que hacen la ventana en el piso superior. Ellas se sienten atraídas por los pasajes como espacios en los que pueden vender su fuerza de trabajo. Benjamin intenta exponer el carácter fetichista de la mercancía tomando como ejemplo la prostitución, ya que «en la prostitución de las grandes ciudades hasta la mujer misma se convierte en artículo de masas»[48]. En diferentes textos sobre Baudelaire insiste Benjamin en el papel de la prostitución en las grandes ciudades como una forma de mercancía en el consumo de masas:

En la figura que la prostitución ha llegado a adoptar en el espacio de las grandes ciudades, la mujer ya no aparece solamente como mercancía, sino, en su sentido más exacto, en calidad de artículo de masas. Algo que nos viene señalado travistiendo la expresión individual en tanto que expresión profesional en virtud de la acción del maquillaje. Lo que después vendrán a subrayar los uniformes de las girls de las revistas[49].

La revista, al exhibir al conjunto de las girls embutidas en sus uniformes y realizando movimientos sincronizados, introduciría para Benjamin al artículo de masas en la vida pulsional e instintiva de los hombres que habitan la metrópoli[50]. A mediados del siglo XIX los teatros se habían instalado de manera preferente en los pasajes, de manera que la relación entre ambos espacios era muy estrecha. En el Pasaje de los Panoramas se había ubicado el Théâtre des Varietés, lo que refuerza la afirmación de Benjamin sobre las girls de las revistas. En la Galería Vivienne, como en muchos otros pasajes, también existió un teatro. Y muchos de los nombres de grandes almacenes fueron tomados prestados de los vodeviles más famosos y populares: La fille d'honneur, La Vestal, Le page inconstant, Le coin de la rue, Le masque de fer, La lampe merveilleuse, La petite Nanette, etc.[51]

Finalmente, Benjamin utiliza otra alegoría, esta vez relacionada con la arquitectura de hierro y cristal de los pasajes, para expresar la situación: las prostitutas como mercancías son los cristales frágiles mientras los proxenetas representan las fuertes estructuras de hierro. En el segundo de los esbozos iniciales de su libro («Pasajes parisinos II»), afirma: «Los chulos constituyen actualmente las férreas estructuras de estas 'calles'; la fragilidad de sus cristales viene ahora encarnada por las putas»[52]. Así pues, las prostitutas son conceptualizadas como mercancías y metaforizadas como ángeles en los pasajes comerciales, como «golondrinas» que hacen la ventana y como frágiles cristales en una estructura de hierro.

5) Las entradas a la Galería Vivienne. Hay dos breves apuntes de Benjamin sobre la decoración del portal de entrada a esta Galería: 1) El primero pertenece a «Pasajes Parisinos I», las primeras notas para su proyecto: «Passage Vivienne: las esculturas de la entrada representan alegorías del comercio. En un patio central y sobre un zócalo se ve la copia de un Mercurio antiguo»[53]. 2) «De qué modo las rejas –en su condición de alegorías– vienen a asentarse en el infierno. En el Passage Vivienne hay esculturas dispuestas sobre el pórtico de entrada como alegorías del comercio»[54]. En realidad, la Galería

Vivienne poseía y posee todavía en la actualidad no una sino tres entradas, cada una de ellas a una calle diferente, pero los breves textos de Benjamin pueden aplicarse a todas ellas:

1. Según puede verse en un grabado anónimo de 1820, la entrada del número 4 de la Rue des Petits Champ s estaba decorada con cuatro figuras que representaban una especie de «cariátides» con símbolos del comercio, hoy desaparecidas. Al fondo de este portal, en una pequeña rotonda, se encontraba una escultura de Mercurio, el dios del comercio, a la que se refiere Benjamin.

2. El portal del número 5 de la Rue de la Banque mantiene todavía dos figuras femeninas con guirnaldas referidas al triunfo de las mercancías, figuras que están reclinadas sobre el arco de entrada y parecen sostener el balcón situado encima. A cada lado del portón se encuentra una columna cuyo capitel es un emblema de la conjunción necesaria entre el dios Mercurio y la diosa Fortuna para la buena marcha de los negocios: el caduceo de Mercurio se entrelaza con los cuernos de la abundancia que simbolizan a la Fortuna.

3. La entrada por el número 6 de la calle Vivienne tiene una decoración más compleja que combina dos figuras a modo de cariátides (aunque carecen de función de soporte), dos emblemas a ambos lados del portón, y encima de este, una pequeña estatua de Mercurio, dios de la mercancía y de los mercaderes y también dios de los caminantes. En realidad, la figura de Mercurio es la versión romana del dios griego Hermes, el mensajero de los dioses (y en este sentido relacionado con los ángeles de la tradición judeocristiana). Hermes también era el dios de la interpretación de los textos, de la «Hermenéutica», y en muchas ocasiones necesitamos su ayuda para entender la complejidad de los escritos de Benjamin. Mercurio también era el dios de los caminantes, a veces de los ladrones y, sobre todo, de los comerciantes: no en vano la raíz de su nombre es la misma que la de la palabra «mercancía». Así pues, entremos en la Galería Vivienne con el apoyo de Hermes/ Mercurio por esta puerta que podemos ver en la ilustración V- 6. La arquitectura moderna de hierro y cristal de los pasajes parece contrastar con la decoración que recurre al uso de motivos clásicos

y mitológicos de los dioses griegos y romanos relacionados con el comercio o con emblemas de los negocios, pero esta mezcla estaba de moda en la época y las mercancías se ocultaban bajo un lenguaje simbólico haciendo realidad lo que Marx denominó el «fetichismo de la mercancía». Benjamin habla reiteradamente de los «dioses protectores del umbral», o de la «magia del umbral»[55], o de que «las puertas que dan acceso a los pasajes son umbrales[56]», o de la existencia de los penates o protectores del umbral en las casas, en otros locales y, especialmente, en los pasajes comerciales. Los penates eran originariamente en la mitología romana dioses protectores del hogar que comenzaron protegiendo la despensa o almacén y se extendieron más tarde como defensores de toda la casa, de toda la familia e incluso como protectores de todo el estado. En el caso de la Galería Vivienne, la estatua de Mercurio, con su sombrero alado y el caduceo, es un dios protector del acceso a un espacio público dedicado a la compraventa de mercancías en pleno siglo XIX. Además, en esta portada existen dos emblemas relacionados con la actividad económica que se desarrolla dentro: 1) La balanza como símbolo de un intercambio económico justo y 2) dos manos estrechándose rubricando un acuerdo comercial. Se trata de una mezcla de mitología clásica, interpretada a través de los emblemas renacentistas y barrocos, con las necesidades de una sociedad moderna basada en la producción y el consumo en masa de mercancías. A través de la ornamentación se transmite lo nuevo ligado a las antiguas formas, y la mitología clásica sirve para valorar las novedades modernas de un modo positivo. Siguiendo en esto a Marx, Benjamin piensa que a la forma del nuevo modo de producción, dominada todavía por el viejo, corresponden en la conciencia colectiva unas imágenes en las que lo nuevo viene entremezclado con lo antiguo. Estas son las imágenes del deseo en que cada época sueña la siguiente y recoge al mismo tiempo elementos utópicos presentes en el pasado de una sociedad sin clases ni explotación de unos hombres por otros. En este sentido el Ángel de la Mercancía presente en los pasajes comerciales es una vuelta a un pasado armonioso y clásico que encubre las miserias de la realidad actual al mismo tiempo que proyecta una utopía en un futuro libre y de bienestar económico para todos los individuos[57].

Ilustración V-6. Galerie Vivienne. Portal de entrada por la calle Vivienne. Foto del autor.

Ilustración V-7. Detalle de la foto anterior del portal de entrada de la Galería Vivienne.

En la decoración interior de la Galería Vivienne encontramos una profusión de emblemas: la corona de laurel repetida y multiplicada en cada uno de los arcos simbolizando el triunfo de las mercancías, el panal de miel, el espejo y las serpientes de la Prudencia, el caduceo de Mercurio, un ancla y los cuernos de la abundancia rebosantes de productos comerciales. Tiene razón Benjamin al afirmar: «Los emblemas retornan como mercancías»[58]. El siglo XIX recupera muchos de los emblemas barrocos cuyo significado había ido oscureciéndose con el paso del tiempo. Hay un regreso del lenguaje alegórico en un mundo dominado por la representación de las mercancías. José Miguel Marinas ha llamado la atención en su libro La fábula del bazar [59] sobre el siguiente texto de Walter Benjamin en el que se insiste en la relación entre la cultura barroca de la alegoría y el nuevo espacio de las mercancías que el capitalismo del siglo XIX instaura como espacio urbano en los pasajes comerciales:

Relación de alegoría y mercancía: [...] Lo fetichista de la mercancía se encontraba aún, en el Barroco, desarrollado muy escasamente. Pero, además, la mercancía no había impreso todavía hondamente su estigma –la proletarización del productor– dentro del proceso productivo. Justamente por ello la visión alegórica del diecisiete es estrictamente creadora de estilo, lo que no es la decimonónica, por cuya razón, como alegórico, Baudelaire viene a ser un caso aislado. Su intento consiste en injertar la experiencia de la mercancía en el interior de la alegórica. Pero esto debía fracasar, con lo cual quedaría en evidencia que sus radicales presupuestos habían resultado desbordados por una realidad más radical. De ahí un cierto tono patológico, o incluso sádico, en su obra, dado que lo real se le escapó, pero esto tan solo por un pelo[60].

Veamos un poco más detenidamente las alegorías presentes en la

decoración interior de la Galería Vivienne y su relación con el mundo de las mercancías. La siguiente fotografía muestra la elegancia de uno de los espacios interiores de la Galería Vivienne, con sus dos alturas: los sucesivos arcos del techo dan sujeción a la cristalera por la que entra la luz natural y van provistos de una corona de la victoria que señala no los triunfos militares, sino los triunfos de la mercancía en los pasajes de París. La diosa Mercancía se presenta como una diosa de la Victoria repitiendo una y otra vez su emblema. Las paredes laterales repiten a uno y otro lado los arcos con puertas de madera y cristal que comunican con las diferentes tiendas, boutiques, cafés o restaurantes del pasaje. Y en el espacio entre cada dos arcos se repite sistemáticamente un emblema que presenta en una sola imagen la conjunción de Mercurio y Fortuna, de la virtud económica con la buena suerte que debe acompañar al comerciante. Mercurio aparece simbolizado por su caduceo con las dos sierpes enroscadas y su famoso sombrero con las dos alas, mientras que la Fortuna se representa por los dos cuernos de la abundancia con los que vierte sus dones a ciegas sobre los mortales. En este emblema también hay dos lanzas cruzadas y un ancla que pueden significar respectivamente la necesidad de que las mercancías sean defendidas militarmente si es preciso y la necesidad de que los navíos de los comerciantes estén bien amarrados a puerto para hacer frente a los naufragios económicos producidos por las tormentas de la diosa Fortuna. El éxito económico, pues, es fruto de la actividad racional del comerciante que persigue su propio beneficio económico con la buena suerte otorgada por la diosa Fortuna. El emblema se completa con una corona de la Victoria que se otorga a los comerciantes que tienen éxito y se enriquecen con la venta de sus mercaderías. En realidad se trata de una actualización decimonónica de uno de los emblemas de Alciato muy conocido durante los siglos del Renacimiento y del Barroco titulado «Que la Fortuna sigue a la Virtud», es decir, que la suerte premia a quienes son virtuosos[61]. El cuerpo de este emblema de Alciato consistía en la conjunción de la vara de Mercurio (el sombrero alado, las alas de los pies y las serpientes enroscadas también se encuentran presentes) con los cuernos de la abundancia que representan a la Fortuna. Finalmente, cabe recordar que el caduceo de Mercurio y los cuernos de la abundancia también aparecen en la portada de la primera edición (1857) de las Flores del mal de Charles Baudelaire,

de manera que también en este autor nos encontramos con la necesidad de conjuntar el universo de las mercancías con la buena suerte.

Ilustración V-8. Perspectiva del interior de uno de los espacios de la Galería Vivienne en cuya decoración se repite sistemáticamente la

corona de la Victoria en cada uno de los arcos que soportan la cristalera por la que penetra la luz y el caduceo de Mercurio con los cuernos de la abundancia de la diosa Fortuna entre cada dos arcos laterales. Foto del autor.

En la decoración interior de la Galería Vivienne podemos encontrar dos tipos de ángeles relacionados con el mundo de los mercados: 1) Los Ángeles del Tiempo, y 2) los Ángeles de la Victoria de la mercancía.

Ilustración V-9. Detalle de dos elementos decorativos repetidos sistemáticamente en la Galería Vivienne: a la izquierda, la corona de la victoria; a la derecha, el caduceo de Mercurio con los cuernos de la abundancia (símbolo de la diosa Fortuna) y el ancla. Fotos del autor.

1. Los Ángeles del Tiempo y del Reloj

Es preciso adentrarse en la Galería Vivienne hasta los aledaños del lugar en que hace una curva en «L». Aquí, prácticamente encima de la librería Jousseaume (la antigua Petit-Siroux, fundada en 1826) de la que fueron clientes habituales Collette y Aragon, entre otros muchos escritores, hay que levantar los ojos a la bóveda para encontrarse con estas dos ángelas de exuberantes pechos que sostienen un reloj, cuya esfera está rodeada por una corona de la victoria y en el centro aparece la inscripción «Galerie Vivienne». Parecen presentarlo a la adoración de los fieles o de los visitantes y compradores del pasaje. Las ángelas llevan dos grandes alas en la espalda y cubren sus piernas con elementos vegetales. Esta especie de presentación religiosa del reloj para adorar al dios «Tiempo» podemos también encontrarla en edificios palaciegos del centro de

París y también en el interior de iglesias como la famosa de san Sulpicio[62]. Son tres maneras de adorar a tres formas diferentes de transcurrir del Tiempo: el Tiempo de las Mercancías, el Tiempo de la Monarquía y el Tiempo de la Iglesia. Aquí nos centraremos únicamente en el primero. Benjamin recoge en sus materiales para los Passagen-Werk el texto de una carta de Marx a Engels en la que se afirma que el reloj es el primer autómata empleado para fines prácticos: toda la teoría encaminada a la producción de movimientos de carácter constante y uniforme se ha desarrollado a partir de él. Y además, del reloj surgirá en el siglo XVIII la primera idea de utilizar en la producción autómatas movidos por resortes[63]. El reloj mide, pues, los tiempos de la producción y también los del consumo de mercancías. Aparece prácticamente en todos los pasajes de París, como parece lógico, al ser el espacio privilegiado del consumo durante unas décadas del siglo XIX. Como ejemplo de la vida del pasaje marcada por el ritmo del reloj pueden verse las fotos ya clásicas de Germaine Krull sobre el Passage du Ponceau en 1928 y la del Passage des Deux- Soeurs entre 1926 y 1928. Estas fotos fueron incluidas por Rolf Tiedemann, editor de los Passagen-Werk, como apéndice al primer volumen del libro. Pero que yo sepa solamente en la Galería Vivienne aparece esta imagen del Triunfo del Tiempo en la que dos figuras angélicas muestran un reloj como símbolo central: el tiempo pasa en los pasajes. «Piensa que el tiempo es dinero» era uno de los principios predicados por Benjamin Franklin y a los que se refiere Max Weber en su estudio La Ética protestante y el espíritu del capitalismo.

Ilustración V-10. El Triunfo del Tiempo mostrado por dos ángeles en el interior de la Galería Vivienne en París. Foto del autor.

Los pasajes son también el espacio del tedio, esa forma especial de «ver pasar el tiempo». Benjamin habla del tedio (Spleen, Langeweile) como si fuera una de las mercancías, «un tejido gris y cálido revestido por dentro con la seda más coloreada y más ardiente». Y en los pasajes la vida del paseante fluye como en los sueños. Flanear es como seguir el ritmo del adormecerse. Tal vez por ello, en 1839, las tortugas se pusieron de moda en los pasajes y los dandys, avanzando por ellos más fácilmente que por los masificados bulevares, imitaban el tempo de esas peculiares criaturas[64]. Y en un aforismo de Parque Central escribe Benjamin: «El aburrimiento surge en el proceso de producción con su aceleración (por las máquinas). Con su ostentosa dejadez, el flâneur protesta contra el proceso de producción»[65].

Por otro lado, Benjamin conocía muy bien las metáforas del tiempo en el Barroco, como deja patente en su análisis del Trauerspiel, al

recoger diversas expresiones en las que el gobierno, el cuerpo humano o el cerebro son interpretados como un reloj, la máquina más perfecta y compleja de la época. Sirva solamente a título de ejemplo: «Si en el reloj del gobierno los miembros del consejo son los engranajes, el príncipe tiene que ser la aguja y las pesas»[66].

Si nos fijamos bien en la fotografía, veremos unas manchas de huevo sobre el reloj, como si alguien hubiera expresado su protesta contra el paso del tiempo en el pasaje. Y esto nos puede recordar a los revolucionarios de París que en julio de 1930 al atardecer de la primera jornada de lucha disparaban a los relojes con la intención de detener el día, como si fueran nuevos Josués. A esta situación se refiere Benjamin en su tesis XV de su último escrito Sobre el concepto de historia. Irónicamente, cabe decir que en la actualidad de la Galería Vivienne se disparan huevos para detener el tiempo en el pasaje. Y ciertamente muchos de estos «acuarios humanos» parecen hoy espacios en los que el tiempo se ha parado y los vemos como reliquias de un mundo ya trasnochado e irremediablemente ido. Benjamin habla de los pasajes como «esas arquitecturas peculiares donde revivimos, como en sueños, la vida de los abuelos o de los padres»[67].

Benjamin señala reiteradamente la obsesión de Baudelaire contra los relojes. De hecho, se refiere a que interrumpir el curso del mundo era el deseo más profundo de Baudelaire, como lo fue el de Josué[68]. O recoge una frase de Crépet sobre la interpretación del poema «El reloj» de Baudelaire en la que se afirma que el autor «había quitado a su reloj de pared las dos agujas para luego escribir sobre su esfera: «¡Siempre es más tarde de lo que supones!»[69]. Benjamin traduce al alemán el poema de las flores del mal titulado «El Reloj» en que Baudelaire escribe: «¡Reloj! Siniestro dios, impasible, horroroso, / cuyo dedo nos amenaza y nos dice: ¡Acuérdate!»[70]. El propio Benjamin tuvo una experiencia traumática en su infancia con el reloj de su colegio, ya que le costaba mucho ser puntual y con frecuencia llegaba retrasado a pesar de vivir muy cerca: «El reloj del patio del colegio parecía estar herido por mi culpa. Daba las demasiado tarde», escribe en Infancia en Berlín hacia 1900 en un breve capítulo titulado «Llegando tarde»[71]. Y el tema lo repite con ligeras variantes también en Crónica de Berlín y en Calle de dirección única. Tal vez por esta aversión a los relojes,

Benjamin no dice nada de los Ángeles del Tiempo de la Galería Vivienne, aunque no pudo dejar de verlos.

2. Ángeles de la Victoria de las mercancías

La Galería Vivienne se encuentra dividida en diferentes espacios que comunican las tres calles (Vivienne, Banque y Petite-Champs), a las que se abren sus puertas y conforman una travesía cubierta de cristal por la que deambulan posibles clientes de los restaurantes y casas de té, de las galerías de arte, de las boutiques que tienen allí su sede, turistas, o simplemente paseantes. Los puntos de unión entre los diversos espacios conforman una pequeña rotonda o diversos arcos más complejos en los que aparece una decoración especial con diversas figuras casi todas femeninas relacionadas con la victoria de la producción o de la distribución de las mercancías. En concreto, uno de estos tránsitos entre dos espacios diferentes de la Galería Vivienne es concebido como un arco de triunfo de las mercancías sobre el que aparecen representadas dos diosas Niké o dos ángeles de la Victoria, de manera semejante a los arcos de triunfo militares a los que ya me he referido en París en el capítulo anterior. En la ilustración V-11 podemos ver a dos de estas figuras femeninas vestidas con ropajes clásicos, inclinadas sobre la curvatura del arco y llevando en las manos una corona de la victoria y una palma de triunfo, en una clara celebración de la supremacía de las mercaderías en un espacio público dedicado a su venta. En la ilustración V-1 que encabeza este capítulo aparece ampliada una sola de estas figuras. Y la ilustración V-12, una fotografía antigua de 1916 realizada por Charles Lansiaux, inmortaliza para siempre el instante en que una vendedora, de pie delante de su tienda situada en la pequeña rotonda de la Galería Vivienne, mira directamente a la cámara. En el piso superior, entre la ventana y el arco, se ve otra figura femenina, esta vez sin alas, pero también con la corona y la palma de la victoria. A la izquierda del arco, de nuevo otra figura victoriosa, una decoración que se repite en toda la rotonda. A través del arco se divisa una mercería y otras tiendas con sus escaparates, en una panorámica general de uno de los principales espacios de la galería, con la sucesión de

arcos que sostienen la vidriera y sobre los que aparece de nuevo repetidamente la corona de la victoria. La Galería Vivienne es un buen ejemplo de la idea expresada por Benjamin, según la cual, en la decoración de los pasajes el arte entra al servicio de los comerciantes. Y cabe añadir que expresa sus sueños de éxito y de prosperidad económica, multiplicando las referencias a los dioses de los mercaderes como Mercurio y a los ángeles de la Victoria con sus atributos correspondientes de la palma y la corona de triunfo.

Ilustración V-11. Dos ángeles/diosas de la Victoria sobre uno de los arcos interiores de la Galería Vivienne. Foto del autor.

Ilustración V-12. Rotonda y vista general de uno de los espacios de la Galerie Vivienne en una fotografía de Charles Lansiaux, 1916. © Charles Lansiaux. Agradezco la imagen al Département Histoire de l'Architecture et Archéologie de Paris / Roger-Viollet / The Image Works.

4. DE LOS PASAJES COMERCIALES A LOS GRANDES ALMACENES DE NOVEDADES Y LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Claro que no todos los pasajes de París eran tan lujosos como la Galería Vivienne. Como contrapunto, podemos recordar la descripción que Émile Zola realiza del pasaje del Pont-Neuf, uno de los pocos construidos en la orilla izquierda del Sena en 1823 (y desaparecido en 1913 bajo la piqueta). Zola ubica la acción de su novela Térèse Raquin en este pasaje, una especie de corredor estrecho y sombrío que une dos calles pequeñas y que mide treinta pasos de largo por dos de ancho; pavimentado con losas siempre húmedas, desgastadas y fuera de sitio, a ellas casi no puede llegar la luz debido a la suciedad de la cristalera que lo cubre. Más que un espacio de venta o de paseo es un atajo entre dos calles en el que nadie se detiene[72]. Benjamin afirma que esta novela de Zola nos muestra la «muerte de los pasajes de París, el proceso de descomposición de una determinada arquitectura»[73].

Muchos otros pasajes se sitúan en posiciones intermedias entre el lujo de la Galería Vivienne y la pobreza del pasaje del Pont-Neuf. En cualquier caso, la moda de los pasajes ocupa fundamentalmente unas décadas que van desde finales del siglo XVIII hasta los años treinta del siglo XIX. Aunque después se siguen construyendo nuevos pasajes, la época dorada ha tocado ya a su fin. Los cambios económicos, la fabricación en masa de las mercancías, nuevas pautas de consumo para públicos también masivos hacen que los pasajes sean sustituidos por los nuevos grandes almacenes que comienzan a desarrollarse en París ya en la década de los cuarenta del siglo XIX. Hay más motivos del ocaso de los pasajes: el ensanchamiento de las aceras y la construcción de los grandes bulevares, la aparición de la luz eléctrica, la prohibición de la prostitución, el surgimiento de una nueva cultura del ocio al aire libre. Por otro lado, la especulación inmobiliaria reduce cada vez más el tamaño y la altura de las viviendas, empujando a los habitantes hacia la calle, según reconocía ya Balzac en Les petits bourgeois, publicada en 1855[74]. A finales del siglo XIX, Jules Claretie describe la agonía y muerte de los pasajes que fueron

antaño para los parisinos una especie de salón y de paseo donde se hablaba y se fumaba, transformados ahora en un asilo del que uno solo se acuerda cuando llueve[75]. Por su parte, Susan Buck- Morss añade otra razón más sobre la crisis de los pasajes:

Proporciones cósmicas, solidaridad monumental y perspectivas panorámicas eran las características de la nueva fantasmagoría urbana. Todos sus aspectos –estaciones de ferrocarril, museos, jardines de invierno, palacios de deportes, grandes almacenes, lugares de exhibición, bulevares– , empequeñecieron a los pasajes y los eclipsaron. Estas «grutas encantadas» de antaño, que habían sembrado la fantasmagoría, se eclipsaron: su estrechez parecía sofocante; sus perspectivas, claustrofóbicas, su luz de gas demasiado oscura[76].

En realidad cabría decir que los pasajes no mueren como tales, sino que perduran y se multiplican en espacios mucho más monumentales construidos con los mismos elementos arquitectónicos de hierro y cristal. Por un lado, los pasajes son transformados en la utopía de Fourier en un espacio habitacional que debe servir para la educación familiar y social del ser humano. En sus dos Memorias para Passagen-Werk, afirma Benjamin que Fourier reconoce en los pasajes el canon arquitectónico de sus ciudades ideales o falansterios:

Esos mismos pasajes que al principio servían para fines comerciales pasarán en Fourier a ser viviendas. El falansterio sería claramente una ciudad formada por pasajes, y en ella la construcción del ingeniero muestra un carácter de fantasmagoría. La «ciudad en pasajes» es un sueño que acariciarán los parisinos alcanzando bastante más allá de la mitad del pasado siglo. Así, en el 1869, las «calles-galería» de Fourier todavía proveen el proyecto titulado Paris en l'an 2000, utopía soñada por Moilin[77].

Ilustración V-13. Fourier, Phalanstere, perspectiva de Victor Considerant, 1840. Licencia Wikimedia Commons.

Por otro lado, además de estos edificios utópicos, nunca construidos, los pasajes serán sustituidos progresivamente por otras edificaciones en las que se perpetúa la estructura de hierro y cristal en espacios cada vez más grandes y monumentales: grandes almacenes de novedades, los enormes invernaderos como el Palacio de Cristal de Londres construido para la exposición internacional de 1851, los palacios para las exposiciones universales de París y de otras ciudades, los mercados cubiertos o las estaciones de ferrocarril. Benjamin afirma que el pasaje, construido en hierro, se queda justamente en el umbral propio de las grandes superficies[78]. Se trata siempre de espacios de paso, de circulación de personas, de flanear, de tránsito peatonal, de transición, de andadura, por los que deambula una amplia masa de personas. Incluso algunos grandes cafés de París se construyeron a partir de la estructura de hierro y cristal de los pasajes. A ello se refiere el siguiente texto de Benjamin, anotado en el Konvolut U dedicado a «Saint-Simon, los ferrocarriles»:

Hay un grabado del 1856 al que han dado por título «La nave del Gran Café Parisién». De hecho la vista que ahí se nos ofrece es la de un espacio semejante al de una iglesia o un pasaje concurridos de

público. La mayoría de los visitantes aparecen de pie o se desplazan en torno de las mesas de billar que se distribuyen por la nave[79].

La especulación inmobiliaria impulsó la reducción de las dimensiones de las viviendas en superficie y también en la altura de los techos, empujando a sus moradores a la calle o a refugiarse en espacios colectivos como los grandes almacenes o los cafés, de manera que el interior de la vivienda burguesa se traslada a los interiores de estos establecimientos.

Ilustración V-14. Litografía de E. T. David, «Nef du Grand Café Parisien», 1856. Fuente: Gallica / Bibliothèque nationale de France, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530265803.item.

Resulta acertada la interpretación ofrecida por Susan Buck-Morss acerca de la continuidad entre los pasajes, los grandes almacenes y las exposiciones universales en el culto a las mercancías cada vez más desbordante y que se amplía a toda la ciudad de París de manera especial entre mediados del siglo XIX y la derrota en la guerra franco-prusiana con la consecuencia de la caída del Segundo Imperio de Napoleón III:

Durante el Segundo Imperio de Napoleón III, la fantasmagoría urbana irrumpió fuera de los estrechos límites de los pasajes originales, y se diseminó por todo París, donde la exhibición de mercancías alcanzó formas aún más grandiosas y pretenciosas. Los Passages son los «precursores de los Grandes Almacenes». La fantasmagoría de la exhibición alcanza su apogeo en las exposiciones universales[80].

Los primeros «Almacenes de Novedades», todavía de dimensiones reducidas, convivieron a partir de 1817 con los pasajes y muchos de ellos tuvieron una vida no muy larga, ya que a partir de mediados de siglo no pudieron competir con los nuevos «Grandes Almacenes». Benjamin recoge algunos de los nombres de los almacenes de novedades y resulta curioso constatar que dos de ellos llevan nombres del diablo o ángel caído: Le Diable boiteux (El diablo cojuelo) y Le Pauvre Diable (El pobre diablo).

Por otra parte, David Harvey, en su historia de París como capital de la modernidad, insiste en la transformación del Segundo Imperio en una «sociedad del espectáculo» cuyas celebraciones tenían al principio un carácter puramente político de representación del poder imperial y sus desfiles militares. Más tarde, toda la ciudad se convirtió en espectáculo, a medida que el barón Haussmann fue sustituyendo el tejido urbano medieval de París con sus calles estrechas y malolientes por los grandes bulevares con su ajetreo de personas y de transportes públicos moviéndose con rapidez por la superficie lisa de macadán, sustituto de los antiguos y peligrosos adoquines con los que podían construirse barricadas. Benjamin y otros autores llamaron «embellecimiento estratégico» a los procesos

de renovación urbana de Haussmann que intentaban hacer imposible el levantamiento de barricadas al tiempo que ofrecían al ejército la posibilidad de un control rápido de la población mediante la anchura de los grandes bulevares y la disposición de las estaciones de ferrocarril para trasladar a París los efectivos militares necesarios en la represión de las revueltas. El comercio se convierte también en un espectáculo popular que atrae masas de potenciales consumidores:

El creciente poder de la mercancía misma como espectáculo no se manifestaba en ningún sitio mejor que en los nuevos grandes almacenes. El Bon Marché, abierto en 1852, fue el pionero, seguido a continuación por el Louvre, abierto en 1855 pero del que ya se habían hecho proyectos en la década de 1840. Estos almacenes, caracterizados por una oferta tan elevada, necesitaban una amplia clientela que provenía de todos los rincones de la ciudad y que encontraba facilitado su movimiento por los nuevos bulevares. Los escaparates estaban organizados como señuelos para pararse y mirar. Las mercancías visiblemente apiladas dentro de estos lugares se convirtieron en un espectáculo por derecho propio y las puertas abiertas a la calle animaban a que el público entrara sin tener la obligación de comprar nada. Un ejército de empleados y vendedores, especialmente jóvenes atractivos de ambos sexos, vigilaban en el interior el comportamiento de la gente al mismo tiempo que trataban de satisfacer los deseos de los consumidores. En todo esto, la sexualidad se hallaba implicada de modo patente. Las mujeres, por lo tanto, adquirieron un papel más importante, tanto como compradoras como vendedoras[81].

David Harvey continúa su texto con el análisis de las «técnicas de los negocios modernos» explicadas por Mouret, el propietario de unos grandes almacenes inspirados en Le Bon Marché, de una novela de Émile Zola, El paraíso de las damas. Y es que la importancia de Zola es doble con relación al mundo de las mercancías. Si Thèrese Raquin describía, como hemos visto, la muerte de los pasajes comerciales de París, El paraíso de las damas es la novela de los nuevos grandes almacenes que vienen a

sustituirlos. Aunque Benjamin no hace un análisis exhaustivo de todas las técnicas de los negocios de los grandes almacenes, sí se refiere al nuevo giro de la historia en el que el comerciante parisino hace dos descubrimientos que trastornan el mundo de las novedades: el escaparate y el dependiente masculino. En este sentido recoge una cita de un libro de Clouzot y Valenski sobre el París de la Comedia humana de Balzac[82]. Y un poco más adelante recoge otra cita de un diccionario del siglo XIX, donde se afirmaba que había al menos 20.000 dependientes en París, muchos de los cuales habían estudiado humanidades y otros eran pintores o arquitectos que utilizaban sus conocimientos en el arte de construir escaparates y presentarlos adecuadamente para mostrar las nuevas mercancías o novedades y las nuevas modas[83]. Y también hace Benjamin la siguiente observación:

Por primera vez en la Historia, con la fundación de los grandes almacenes los consumidores empiezan a sentirse como masa (antes solo se lo imponía la escasez). Con ello el elemento teatral y circense que es propio del comercio aumentará de modo extraordinario[84].

Ilustración V-15. Grandes almacenes Le Bon Marché con la estructura de hierro y la cúpula de vidrio. Licencia Wikimedia Commons.

El pasaje tiene una estructura horizontal y se encuentra a nivel de la calle: es la calle hecha interior en la que el flâneur deambula de una tienda en otra, sin entrar normalmente en ellas. Los grandes almacenes tienen una estructura vertical con los diferentes departamentos especializados en los distintos niveles o pisos, unos encima de otros. En este sentido el comentario de Benjamin a propósito de la transformación de los espacios del flâneur:

Si el pasaje es la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle al flâneur, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el flâneur la última comarca. Si al principio la calle se le había convertido en interior, este interior ahora se le convierte en calle, y vaga por el laberinto de las mercancías como lo hacía antes por el laberinto urbano[85].

Resulta también interesante constatar que Benjamin interpreta la aparición de los grandes almacenes como si fueran nuevos bazares orientales, en una especie de «Orientalismo» que ciertamente estuvo presente en la decoración de los «palacios de la moda»:

Los primeros grandes almacenes parecen imitar en cierto modo la forma de los bazares orientales. En los grabados se ve que, en todo caso, en 1880 estaba de moda revestir con alfombras la barandilla de los pisos del gran patio de luces. Así se ve en el Ville de Saint-Denis. Gabinete de Estampas[86].

Benjamin se refiere a la ilustración siguiente, una xilografía publicada en una revista ilustrada de 1880 y que él estudió durante

sus investigaciones en el Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional de Francia. El espacio del patio de los grandes almacenes de La Ville de Saint-Denis (fundados en 1847 y ampliados en 1880) se encuentra cubierto por una gran cristalera que permite la iluminación natural de los diferentes departamentos de venta ubicados en las cuatro plantas del edificio. Según comenta Steffen Haug, los tapices y los pañuelos de seda orientales fueron utilizados en el centro de la ciudad de París como trasfondo escénico que aportaba un elemento exótico para la venta de alfombras y textiles. Las tendencias «orientalistas» se extendieron a otros establecimientos como cafés o teatros y también a la moda o al arte en general. Ya en la llamada Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones (que suele considerarse la primera exposición universal) de Londres en 1851, el Palacio de Cristal, construido en hierro y vidrio como sede de la exposición, fue decorado con una profusión de alfombras en una decoración que Benjamin describe como un «estilo más propio de un cuento oriental»[87]. En este mismo texto Benjamin habla de una serie de acuarelas pintadas por Joseph Nash para el rey representando el Palacio de Cristal e insiste en el hecho de que la primera exposición universal y la primera construcción monumental hecha en cristal y hierro coinciden en el tiempo en ese edificio[88]. Por otro lado, el «orientalismo» en la decoración de las mercancías también es evidente en el caso de París:

En la Francia del siglo XIX el interés por lo exótico se hallaba ligado estrechamente con la política económica: en el año 1880 el país se había convertido no solo en una potencia del comercio internacional sino también, después de décadas de expediciones militares, en el segundo mayor poder colonial del mundo[89].

Así pues, algunos de los nuevos grandes almacenes fueron concebidos como enormes bazares de varios pisos, en los que surge una nueva forma de distribución y venta de mercancías con criterios modernos. Y cambia también el papel y las maneras en que el flâneur pasea entre las mercancías. Una nueva fantasmagoría y un nuevo relato hacen su entrada en escena. Con razón tituló José

Miguel Marinas La fábula del bazar su libro sobre los orígenes de la cultura del consumo.

Ilustración V-16. Litografía de Deroy, La Ville de Saint-Denis – nouveaux aggrandisements: le hall, 1880. Fuente: BnF, Estampes et Photographie, Sign.: Va-289 (7)-Fol. [Topographie de Paris, 10e arrondissement, 38ème quartier, Boulevard Saint-Denis][90].

La ampliación de la escala de los proyectos en el mundo de las mercancías prosigue también con la construcción de gigantescos edificios de hierro y cristal para las grandes exposiciones universales. Durante la segunda mitad del siglo XIX, París fue muy activa en la organización y celebración de cinco grandes exposiciones universales en los años 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900. Bajo el título «Grandville o las exposiciones universales», dedica Walter Benjamin un apartado de sus dos Memorias o Exposés

del proyecto Passagen-Werk a describir el profundo efecto de estos acontecimientos en todo el continente europeo:

Las Exposiciones Universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche de la mercancía. «Europa se ha desplazado para verlas», escribe Taine en el 1855. La Exposición Universal ha tenido como precursoras las de las industrias nacionales, la primera de las cuales se celebra en el Campo de Marte en el 1798, una que tendrá como objetivo «entretener a las clases trabajadoras, viniendo a convertirse para ellas en un festejo de emancipación». Los trabajadores configuran en ella la primera clientela por más que el marco de la industria de ocio todavía no se haya conformado[91].

Ilustración V-17. Vista exterior del Palacio de la Industria según un grabado anónimo publicado en la revista ilustrada alemana Die Gartenlaube, 1855, p. 181. Licencia Wikimedia Commons.

Si el pasaje era comparado por Benjamin con la nave central de una iglesia, ya que en la sucesión de mercancías permanecía todavía algo sagrado, los edificios de las exposiciones universales son las grandes catedrales del mundo moderno, lugares de peregrinación

hacia el fetiche de la mercadería. Y en ellas aparece de nuevo el Ángel de la Victoria, transformado en una fantasmagoría del triunfo de la diosa Mercancía. Veamos como ejemplo el Palacio de la Industria, construido casi al comienzo del mandato del emperador Napoleón III para albergar la Exposición universal de París de 1855, celebrada entre el 15 de mayo y el 15 de noviembre. Una inmensa estructura de hierro y cristal sobrepasa el tamaño de pasajes y grandes almacenes y pretende superar también en magnificencia al famoso palacio de Cristal que albergara en 1851 la exposición universal de Londres. Pero aquí la estructura se encuentra acompañada y rodeada de un edificio mucho más tradicional de corte historicista.

Es de resaltar que la gran entrada del Palacio de la Industria se concibe como una especie de Arco de triunfo sobre el que se coloca una gran estatua de Francia premiando con sendas coronas de laurel a las alegorías de la Industria y del Arte. De nuevo, la idea de la Victoria no ya militar, sino de la industria, del arte y de las mercancías. Se trata de un grupo escultórico de Élias Robert, posiblemente inspirado en el bajorrelieve de Pierre Castellier «Victoria alada en una cuadriga distribuyendo coronas de triunfo» (1810) de la entrada este del palacio del Louvre.

Ilustración V-18. Portal norte del Palacio de la Industria en la

Exposición Universal de París de 1855, según un grabado aparecido en Le magasin pittoresque, julio del mismo año. Licencia Wikimedia Commons.

Este mismo edificio del Palacio de la Industria fue utilizado en la Exposición universal de París en 1867, la cual significó para Benjamin el mayor desarrollo del mundo de engaño y sueño propio del capitalismo:

La fantasmagoría de la cultura capitalista llega en la exposición del 1867 a su más intenso desarrollo; el Imperio se encuentra entonces en la cima real de su poder, mientras París accede al estatuto de capital del lujo y de las modas. Offenbach dictaba por entonces el ritmo de la vida parisina, con lo que la opereta se convierte en la más irónica utopía del dominio perenne e inevitable que se constituye en capital[92].

Pero unas décadas más tarde este mismo edificio pareció insuficiente a los organizadores de la Exposición universal de París de 1900 y ordenaron su demolición para ubicar en el mismo solar el actual Gran Palacio de las Bellas Artes, totalmente construido a partir de 1897 con una estructura de hierro y cristal de grandes dimensiones. Este palacio forma un conjunto monumental junto con el Pequeño Palacio y el puente Alejandro III. La imagen de la Victoria de las mercancías está presente en uno de los dos grandes conjuntos escultóricos de Georges Récipon para el Gran Palacio de Bellas Artes de París titulado «La Inmortalidad adelantando al Tiempo»:

Ilustración V-19. «La Inmortalidad adelantando al Tiempo», uno de los dos grandes conjuntos escultóricos de Georges Récipon para el Grand Palais de París. Licencia Wikimedia Commons.

Finalmente, el símbolo de la Victoria de las mercancías también aparece en el cartel anunciador y en las monedas conmemorativas de la Exposición universal de París en 1900, como podemos ver en las dos imágenes de la ilustración siguiente.

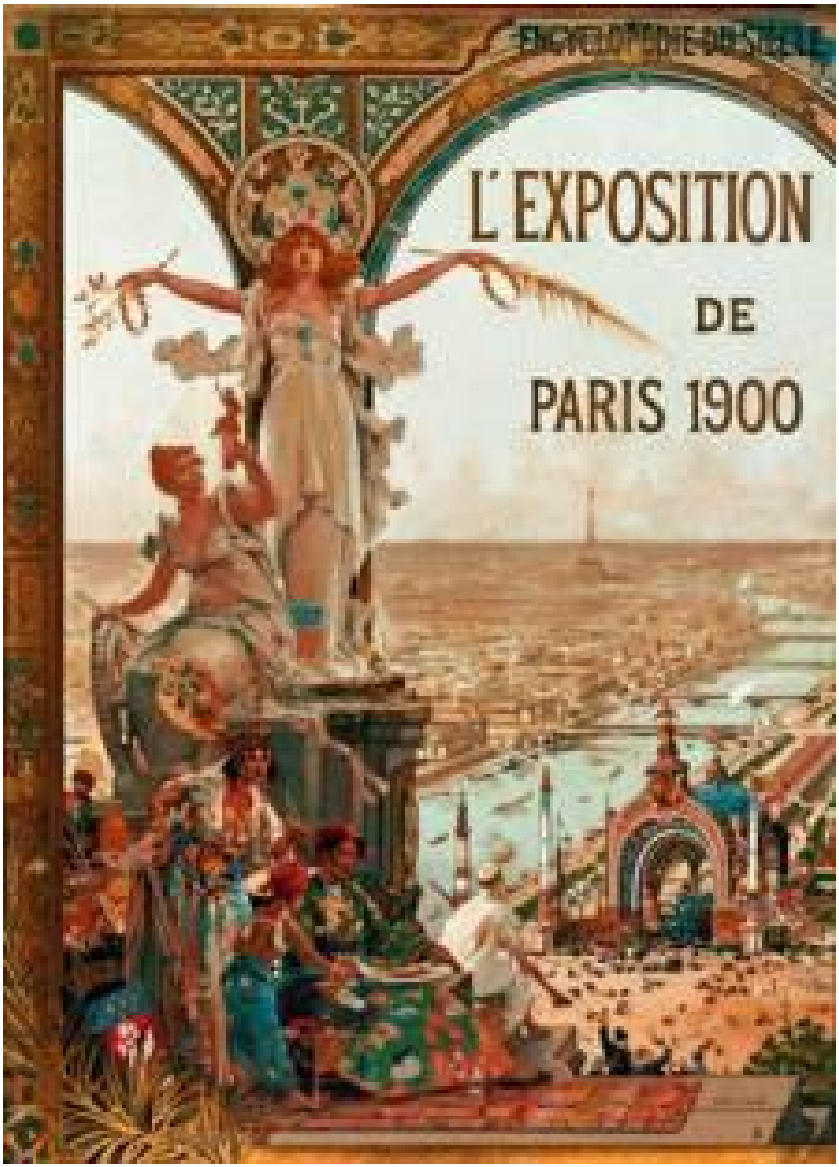


Ilustración V-20. La Victoria de las mercancías en la Exposición universal de París en 1900. A la izquierda, la medalla conmemorativa (Museo Lázaro Galdiano). A la derecha, el póster anunciador (Wikimedia Commons).

A propósito del cartel anunciador como ejemplo de cartel publicitario no de una mercancía específica, sino de todo el conjunto del mundo de las mercancías que se exhibe en la Exposición universal cabe recordar la frase de Benjamin: «La tensión existente entre el emblema y el anuncio de la publicidad deja medir los cambios producidos en el seno del mundo de las cosas a partir del siglo XVII»[93]. Y también: «El anuncio va a ser así el ardid con que el sueño se impone hoy a la industria»[94]. Por otro lado, Spècialité o «especialidad» es el vocablo usado en la época para referirse a la mercancía que surge de la industria del lujo y que se exhibe en las grandes exposiciones. Benjamin las compara con los dibujos fantasiosos de Grandville, a los que él era tan aficionado:

Las exposiciones universales construyeron un mundo que estaba hecho de 'especialidades', y las fantasías de Grandville representan lo mismo. Van modernizando el universo. De ese modo, el anillo de Saturno se le convierte en un balcón de hierro donde los habitantes del planeta toman el aire al anochecer, mientras que de idéntica manera dicho balcón representaría, en la Exposición Universal, justamente el anillo de Saturno, y en consecuencia quienes a él se asoman sin duda se verían arrastrados a una forma de fantasmagoría por la que se sienten transformados en los habitantes de Saturno[95].

Benjamin vuelve una y otra vez al grabado de Grandville que podemos ver en la ilustración siguiente. La construcción de hierro tiene su utopía irrealizable en los grandes puentes que comunican los planetas hasta llegar al anillo de Saturno imaginado por Grandville. Benjamin vuelve sobre este grabado en el texto «El anillo de Saturno o Algo en torno a la construcción en hierro», incluido como apéndice a la Obra de los pasajes y que retoma también en una de sus emisiones radiofónicas para niños. Y en una de las anotaciones para Passagen- Werk, después de recoger el crescendo de la propaganda comercial desde la caracterización de unos grandes almacenes como los mayores de la ciudad, los

mayores del imperio francés, los mayores del universo, incluyendo a los planetas y las estrellas, concluye: «Aquí la conexión entre Grandville y el naciente anuncio comercial desarrollado con el capitalismo casi puede tocarse con las manos»[96]. Y esto podríamos conectarlo con otra de sus apreciaciones: «Si la mercancía era un fetiche, Grandville era sin duda su hechicero»[97].

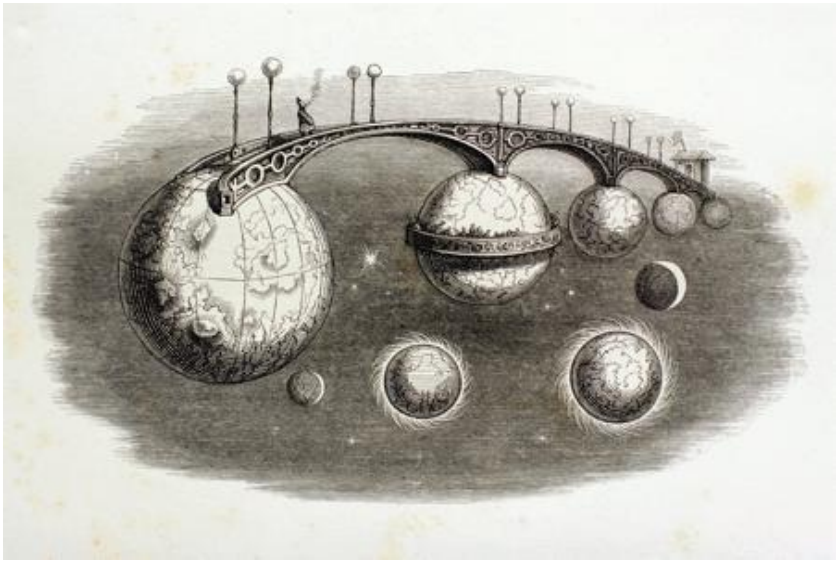


Ilustración V-21. Grabado de J. J. Grandville en Un Autre Monde, Paris, H. Fournier, 1844, pp. 138-139. Licencia Wikimedia Commons. Aparece también en los Gesammelte Schriften de Benjamin, incluido por los editores alemanes al final del volumen V.1 y en la edición de las Obras en la editorial Abada, libro V/vol. 1.

5. ÁNGELES Y DEMONIOS EN LA OBRA POÉTICA DE CHARLES BAUDELAIRE SOBRE LA VIDA EN PARÍS

Benjamin hace suya la caracterización establecida por Paul Bourget

sobre Baudelaire, según la cual en este hombre viven al tiempo tres hombres, los tres son bien modernos y más moderna es aún su unión: La crisis de la conciencia religiosa, las formas de la vida parisina y el espíritu científico del tiempo[98]. Dejaré al margen este último aspecto para centrarme en los dos primeros. El tema de la crisis de la conciencia religiosa me lleva a plantear la aparición de los ángeles y demonios en la poesía de Baudelaire y su posible influencia en el mundo de Benjamin a través de su «tarea del traductor». En efecto, Benjamin tradujo al alemán los Tableaux parisiens de Baudelaire (entre ellos el poema «El Cisne») y los publicó en 1923 con un prólogo famoso: «La tarea del traductor»[99]. Varios ángeles sobrevuelan en las traducciones que Benjamin hizo de Baudelaire y que pueden verse en el original francés y en la traducción de Benjamin al alemán en el volumen IV.1 de la edición alemana de sus Gesammelte Schriften de la editorial Suhrkamp[100]: 1) En «Danza macabra» podemos leer: «en un hueco del techo la trompeta del ángel, / siniestramente abierta como un negro trabuco». Aunque no llegó a publicarlos, también tradujo Benjamin otros poemas no incluidos en los Cuadros parisinos y pertenecientes a otras partes de Las flores del mal. Aquí también encontramos ángeles en el poema; 2) «El alba espiritual»: «un ángel en la bestia dormida se despierta»; 3) en «El aparecido»: «Como un ángel de salvaje mirada»; en 4) «La muerte de los amantes»: «y luego un ángel, entreabriendo puertas / vendrá, fiel y gozoso, a reanimar, / los espejos sin luz, las llamas muertas», y, de manera especial, en 5) «El rebelde»:

Como un águila, airado, baja un Ángel del cielo,

agarra al descreído firmemente del pelo,

y dice, sacudiéndole: «¡Aprenderás la regla!

(porque soy tu Ángel bueno, ¿comprendes?), ¡y lo quiero![101]

Casi con toda seguridad para este poema Baudelaire se inspiró en una de las pinturas murales realizadas por Delacroix para la capilla

de los Santos Ángeles de la iglesia de Saint-Sulpice en París, llamado «Heliodoro expulsado del templo de Jerusalén por los ángeles». Delacroix refleja la escena del libro de los Macabeos, en la que Heliodoro es derribado por un ángel a caballo y golpeado por otros dos cuando había penetrado en el templo de Jerusalén con la intención de robar el tesoro. Alegóricamente, la pintura podría entenderse como una advertencia hecha en tiempos de Napoleón III para que no volvieran a producirse las desamortizaciones a la Iglesia del período de la Revolución francesa. Baudelaire escribió un artículo en el que interpreta esta obra y las otras dos de la misma capilla: la pared de enfrente se halla ocupada completamente por la famosa «Lucha de Jacob con el Ángel» y el techo por «Lucifer derrotado por el arcángel Miguel»[102].

También existen en Baudelaire muchos otros ángeles en poemas que no fueron traducidos por Benjamin al alemán, pero que este conocía muy bien. Así, por ejemplo, en el soneto «La muerte de los pobres», la Muerte es un Ángel de Dios para los pobres, su gloria, su patria primera, el pórtico abierto sobre cielos ignotos:

La Muerte, ¡ay!, nos consuela y nos hace vivir;

[...]

es un Ángel que tiene en sus dedos magnéticos

el don de hacer dormir y soñar como en éxtasis,

y quien hace la cama a pobres y a desnudos[103].

Finalmente, una palabra sobre el satanismo de Baudelaire, aunque según Benjamin no puede tomarse demasiado en serio. Más bien habría que interpretarlo en conexión con la idea de Marx en El dieciocho Brumario según la cual el cardenal Pierre d'Ailly contestó airadamente a quienes se quejaban de la vida licenciosa de los papas: «¡Solo el demonio en persona puede salvar todavía a la Iglesia católica, y vosotros venís pidiendo ángeles!»[104] En el

apartado «Rebelión» de Las flores del mal podemos encontrar el poema «Letanías de Satán», que comienza con una alabanza al ángel caído, seguida por una invocación que se repite sistemáticamente como estribillo:

Tú, el más sabio y hermoso de los Ángeles todos,

Dios privado de suerte y ayuno de alabanzas,

¡Apiádate, Satán, de mi larga miseria![105]

Afirma Benjamin que la imagen de Louis-Auguste Blanqui, el «conspirador profesional» y autor en prisión de una extraña «especulación cosmológica» titulada L'éternité par les astres (1872), viene a penetrar como un relámpago a través de los versos de las «Letanías de Satán»[106]. Por otro lado, resulta curioso observar que Benjamin establece un paralelismo entre su trabajo sobre los Pasajes de París y su libro sobre el drama barroco: ambos comparten el tema de la teología del infierno[107]. Y el infierno también está presente en la definición benjaminiana de la «modernidad». Si Baudelaire había definido la modernidad como lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable, Benjamin insiste en que la modernidad es la época del infierno, en la que todo lo nuevo, lo novísimo, jamás se altera y permanece siendo siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno, de manera que determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la «modernidad» significaría exponer el infierno. Una afirmación críptica de Benjamin que se complementa con su imagen de las perspectivas especulares de París, a la que me he referido ya en el capítulo anterior: París muestra una pasión desenfrenada por las perspectivas especulares en las que Satán realiza su mejor truco, poniendo a dos espejos uno frente al otro y abriendo así el espacio hacia lo infinito[108].

Otro de los grandes temas que Benjamin analiza en Baudelaire son las formas de vida en la gran metrópoli. Por ello, en las dos Memorias en las que presenta su proyecto de los pasajes dedica un

apartado especial a «Baudelaire o las calles de París», identificando a este autor con el entramado urbano de la ciudad que el barón Haussmann estaba transformando radicalmente en su época. Para Benjamin, la resonancia de Las flores del mal conecta profundamente con las vivencias de la gran ciudad, que con Baudelaire entra por primera vez en la poesía:

Eso que resuena en Baudelaire cuando evoca a París desde sus versos es la caducidad y fragilidad de dicha gran ciudad. Quizá nunca haya sido más perfectamente sugerida que en el Crépuscule du matin; pero ese mismo aspecto es común más o menos a todos los que forman los Tableaux parisiens; se expresa en la transparencia ciudadana, como Le soleil la hace elevarse tan mágicamente, o en el efecto de contrastes en el Rêve parisien [109].

París como ciudad de las masas humanas, ciudad hormigueante, aparece en varios poemas de Las flores del mal y de manera especial en los poemas que, dentro de esta obra, se incluyen bajo el epígrafe Cuadros parisinos. Por ejemplo, en «Los siete viejos»: «Ciudad hormigueante, ciudad llena de sueños, / donde el espectro atrapa de día al transeúnte. / Por doquier los misterios recorren como savia / los estrechos canales del potente coloso»[110]. En el siguiente poema, «Las viejecitas», Baudelaire se refiere a ellas como a débiles fantasmas que cruzan el cuadro hormigueante de París. Y en «A una transeúnte», el poema a una mujer que pasa en medio de una calle atronadora, es el gentío quien impide que el cruce de miradas entre el poeta y la mujer pueda llegar a cuajar en una relación más profunda: ¡Y yo te habría amado!, se lamenta el poeta.

Presencia de la multitud, y al mismo tiempo soledad del individuo dentro de la masa: los dos elementos se dan unidos en la figura baudeleriana del flâneur, el paseante solitario en la gran ciudad, atraído por las mercancías, los pasajes comerciales y, finalmente, por los nuevos grandes almacenes en los que se mueve aleatoriamente de un departamento a otro, siguiendo la corriente de los compradores. Para Benjamin, el flâneur encarna la figura del ojeador en el mercado, y al mismo tiempo la figura del explorador

de la multitud en la gran ciudad. Hay una continuidad entre «El hombre de la multitud» de Edgar Allan Poe, el flâneur de Baudelaire y el paseante de las grandes metrópolis contemporáneas de Benjamin, siempre expuesto a ser atropellado por otros transeúntes al igual que era diariamente aturdido por las noticias de la prensa escrita y de la radio. Hoy, además, es aturdido por la multitud de las cadenas de televisión y por internet y las redes sociales, algo que Benjamin no pudo siquiera imaginar en su tiempo. Benjamin ve a Baudelaire como un observador solitario en el seno de las multitudes que llenan las calles del París del siglo XIX, refugiándose en la masa, callejeando incesantemente y realizando su propia experiencia de la gran ciudad que después plasma en sus versos.

Benjamin dedicó un gran esfuerzo al análisis de la obra poética de Baudelaire y sus relaciones con la ciudad de París[111]. Por ello, me parece plausible mantener la hipótesis de que es viable encontrar en la poesía de Baudelaire dos figuras que pueden haber influido en Benjamin. Se trata del albatros y del cisne, dos figuras aladas como el ángel y que representan dos visiones de los perdedores de la historia en línea con la concepción benjaminiana.

1) La imagen del albatros en Baudelaire es una alegoría de la figura del poeta, un «ángel caído que recuerda el cielo» o un hombre vencido, derrotado, exiliado en la tierra, alguien fuera de lo común que debe vivir en medio de la incomprensión de la muchedumbre. El poema «El Albatros» pertenece al fondo más antiguo de Las flores del mal, ocupa el segundo lugar en el libro, y reza así:

Por divertirse, a veces, los marineros cogen

algún albatros, vastos pájaros de los mares,

que siguen, indolentes compañeros de ruta,

la nave que en amargos abismos se desliza.

Apenas los colocan en cubierta, esos reyes

del azul, desdichados y avergonzados, dejan

sus grandes alas blancas, desconsoladamente,

arrastrar como remos colgando del costado.

¡Aquel viajero alado qué torpe es y qué débil!

¡Él, tan bello hace poco, qué risible y qué feo!

¡Uno con una pipa le golpea en el pico,

cojo el otro, al tullido que antes volaba, imita!

Se parece el Poeta al señor de las nubes

que ríe del arquero y habita en la tormenta;

exiliado en la tierra, en medio de abucheos,

caminar no le dejan sus alas de gigante[112].

Benjamin analiza este poema de Baudelaire, estableciendo la identificación entre el albatros y el poeta con las siguientes palabras:

En un soneto, el Albatros –que procede del viaje hasta ultramar del que se esperaba mejorase al joven poeta–, Baudelaire se reconoce en esos pájaros, cuyo desvalimiento en la borda del barco donde la tripulación los ha dejado describe de este modo:

Apenas los han dejado sobre las planchas,

estos reyes del azul, torpes y avergonzados,

dejan penosamente sus grandes alas blancas

arrastrando cual remos a sus lados.

Este alado viajero, ¡qué torpe es, y qué débil![113]

Desde mi punto de vista, «el Albatros» no es solamente una alegoría del poeta romántico como «un ángel caído que recuerda el cielo» o como un exiliado en medio de la multitud, sino que también se puede interpretar como una prefiguración de la impotencia del Ángel benjaminiano de la historia que mira hacia la montaña de ruinas acumuladas por el pasado violento y trágico de la humanidad y no puede hacer nada por recomponer las injusticias y despertar a los muertos ya que, aunque lo intenta, el viento del progreso se lo impide empujándole hacia el futuro.

2) «El Cisne»: Benjamin afirmó que en Las flores del mal no existe el más leve esbozo de descripción de la ciudad de París. Aunque Baudelaire habla desde dentro del rugido de la gran metrópoli con sus masas ciudadanas, no la describe en sus espacios como lo hicieron Victor Hugo y otros grandes novelistas decimonónicos. El objetivo de la poesía de Baudelaire no es pintar la ciudad, sino vivirla en su experiencia de solitario dentro de la masa de ciudadanos. La ciudad se convierte para él en una alegoría de la fragilidad y de la destrucción, de la desaparición de un mundo, expresada de manera magistral en los dos versos de «El cisne» que Benjamin cita una y otra vez en diversos contextos: «Se fue el viejo París (la forma de una ciudad / cambia más deprisa, ¡ay!, que el corazón de un mortal)». La segunda parte del poema comienza con la exclamación «¡Cambia París!» y con la conexión entre melancolía y alegoría: «Nada se mueve en mi melancolía. / Esos nuevos palacios, aquellos viejos barrios, / todo se vuelve para mí alegoría». Baudelaire es el poeta de la memoria: «mis queridos recuerdos me pesan más que rocas». Benjamin insiste en que el ingenio de Baudelaire se alimenta de melancolía y muestra, además, un carácter alegórico[114]. El tema que me interesa aquí es doble: Baudelaire como poeta de la gran ciudad de París y también sus

planteamientos sobre ángeles y demonios que pueden haber influido en Benjamin y su concepción del Ángel de la Historia. Ambos temas convergen en «El cisne», poema que Benjamin conocía muy bien en todos sus recovecos, ya que lo había traducido al alemán junto con los demás poemas de los Tableaux parisiens. Ciertamente en dicho poema no hay ninguna alusión directa a los ángeles, pero la figura del cisne blanco, bañando sus alas desplegadas en el polvo de un arroyo seco, con la mirada elevada al cielo añorando los lagos de su patria y la lluvia redentora, bien puede ser considerada como una prefiguración del Ángel benjaminiano de la Historia. Benjamin jamás hizo alusión alguna en este sentido, de manera que debemos ir más allá de sus textos para imaginarnos las «afinidades electivas» entre ambas figuras del ángel y el cisne. En su análisis de «El cisne», además de repetir los versos sobre la desaparición del viejo París, Benjamin insiste en la interpretación alegórica del poema, en la fragilidad de la ciudad y en la imbricación entre modernidad y antigüedad, como sucede en también en otros poemas de Las flores del mal:

Entre ellos, y en primer lugar, viene Le cygne, que no por casualidad es alegórico. Esa ciudad en constante movimiento se va volviendo rígida. Se hace quebradiza como el vidrio, mas también como él transparente: a saber, de su significado. «(La forme d'une ville / change plus vite, hèlas! que le coeur d'un mortel.)» La estatura de París es frágil y está envuelta en emblemas de la fragilidad: vivos (la negra y el cisne) e históricos (Andrómaca, «la viuda de Héctor y mujer de Heleno»). El duelo común en ellos es sin duda el duelo por lo que fue y la desesperanza de lo por venir. Aquello en que en último término y de la forma más íntima desposa a la modernidad con la antigüedad, eso es su caducidad. París, dondequiera que aparece en Las flores del mal, siempre lleva su marca[115].

Benjamin prosigue su texto con las referencias a otros poemas (Crépuscule du matin, Le soleil, Les petites vieilles), en los que encuentra impresa la experiencia de la fragilidad de la gran ciudad y concluye que «la reserva frente a la metrópoli» es el secreto para

la permanencia de estos poemas a través de generaciones de lectores. También en los materiales para la Obra de los pasajes hay otro texto en el que Benjamin insiste en que precisamente es en la fugacidad donde se encuentran emparentadas la antigüedad y la modernidad. Y en esto consiste la perspectiva sobre la gran ciudad cuando penetra por primera vez en la poesía: «lo que se escucha en Baudelaire cuando invoca a París en sus versos es la conciencia de caducidad y fragilidad de la metrópoli»[116]. Este es un aspecto común de los poemas reunidos por Baudelaire bajo el título de Tableaux parisiens dentro de Las flores del mal y que aparece también en la alegórica invocación al Louvre en los versos del famoso poema «El cisne».

EL CISNE

A Victor Hugo

I

Pienso, Andrómaca en ti. Ese escaso riachuelo,
triste y mísero espejo que antaño reflejara
la inmensa majestad de tu dolor de viuda,
ese falso Simois que creció con tu llanto,

fecundó de repente mi ubérrima memoria
cuando yo atravesaba el nuevo Carrousel.
Se fue el viejo París (las ciudades, ay, cambian
con mayor rapidez que un corazón humano).

Solo veo en espíritu aquellos barracones,
aquel montón de fustes y rotos capiteles,
los hierbajos, los bloques que el charco verdeaba
y el caos del baratillo, brillando en los cristales.

Allí estuvo instalada una casa de fieras
y allí vi una mañana, cuando bajo los cielos
luminosos y fríos se despierta el Trabajo,
y el muladar exhala su sombrío huracán,

a un cisne, de su jaula escapado, que frotaba
con las patas palmeadas el duro pavimento,
arrastrando por tierra su nevado plumaje.
Junto a un arroyo seco el cisne abriendo el pico

bañaba muy nervioso las alas en el polvo,
y decía, añorando los lagos de su patria:
«¿Cuándo, lluvia, vendrás?, ¿cuándo te oiremos, trueno?»
Veo a aquel desdichado, mito extraño y fatal,

levantando hacia el cielo, como el hombre de Ovidio,

hacia el cielo burlón y cruelmente azulado,
su cabeza sedienta en su cuello convulso,
como si dirigiera sus reproches a Dios.

II

¡Cambia París! Mas nada se mueve en mi melancolía.
Esos nuevos palacios, aquellos viejos barrios,
todo se vuelve ahora para mí alegoría
y mis caros recuerdos me pesan más que rocas.

Así, frente a este Louvre una imagen me oprime:
pienso en mi blanco cisne, con sus gestos de loco,
como los desterrados, ridículo y sublime,
roído por deseos. Y luego pienso en ti,

Andrómaca, caída del brazo de su esposo
a las manos de Pirro, como una oveja vil,
extática y doblada en la tumba vacía,
a un tiempo viuda de Héctor y de Heleno consorte.

Pienso en la pobre negra, enflaquecida y tísica,

que mientras pisa el barro con la mirada busca

aquellos cocoteros del África soberbia

detrás de la muralla inmensa de la niebla;

en todo el que ha perdido lo que ya no se encuentra;

en quien la sed alivia bebiéndose su llanto

y mama de la Pena como una noble loba;

en el huérfano endeble que se seca cual flor.

En medio de la selva donde mi alma se exilia

un antiguo Recuerdo toca con fuerza un cuerno.

Pienso en los olvidados marinos en su isla,

en el preso, el vencido... ¡y en muchos más también![117]

El poeta, que vivía muy cerca y conocía bien la zona, se encuentra en medio de la plaza del Carrousel, en la época objeto de la transformación de París emprendida por el barón Haussmann para hacer una capital digna del Segundo Imperio de Napoleón III. Esto significaba también la destrucción de la vieja ciudad medieval, la expulsión de la clase trabajadora del centro hacia los arrabales, la creación de grandes avenidas y bulevares que hicieran imposible el levantamiento de barricadas al tiempo que facilitaban los movimientos del ejército desde los cuarteles y las grandes estaciones de ferrocarril para controlar todo el espacio, eliminando las revoluciones y asegurando el poder del emperador. El viejo París muere para dar lugar a una nueva ciudad imperial en la que el poeta se encuentra desubicado. En la ilustración puede verse una imagen general de la situación de las obras de la plaza en 1852,

donde ya no existen los edificios en los que habían vivido Nerval, Gautier y otros amigos del poeta. Las viviendas desaparecieron en aras de la ampliación de la plaza que se planeaba convertir en un enorme espacio interior cerrado entre el palacio de las Tullerías y el palacio del Louvre, a tono con la gran magnificencia que Napoleón III deseaba dar a su Imperio. La nueva plaza del Carrousel es un símbolo de la renovación haussmanniana de París en la que Baudelaire como flâneur se siente extraño y alienado al igual que un cisne obligado a bañar sus alas en el polvo junto a un arroyo seco, añorando los lagos de la patria perdida y levantando la cabeza sedienta en protesta por la falta de lluvia.

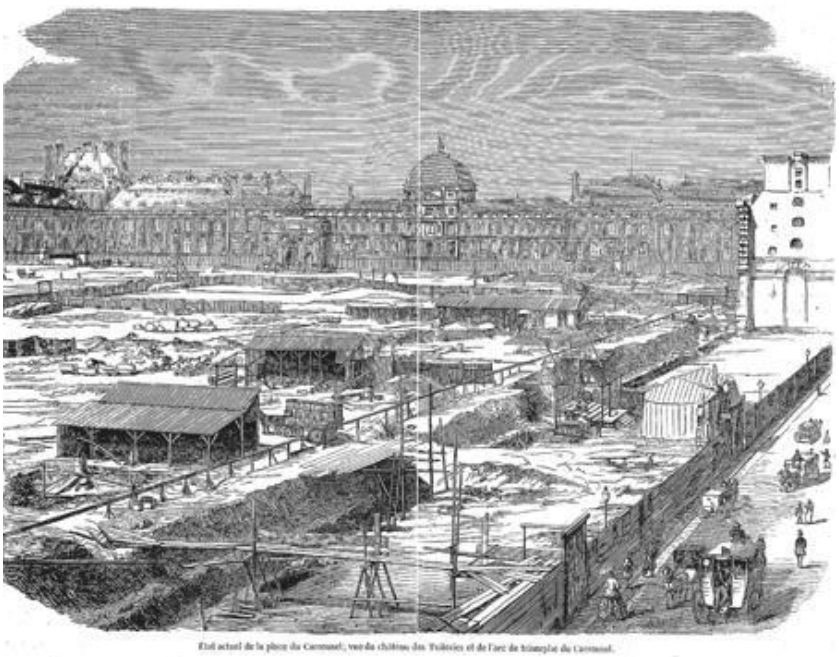


Ilustración V-22. Estado de las obras de la plaza del Carrousel en 1852: Vista del palacio de las Tullerías y del Arco de triunfo del Carrousel. Grabado de Blanchard en el libro de Edmond Auguste Texier, Tableau de Paris, Vol. 1, Paris, 1852-1853, p. 240. Fuente: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France[118].

Todo el poema es un canto a los exiliados, a los emigrados forzosos, a los vencidos, a los olvidados, a los perdedores de la historia, en una mirada similar a la de Benjamin con su interpretación del Angelus Novus de Paul Klee: 1) El poema está dedicado a Victor Hugo, quien se exilió después de la revolución de 1848. 2) Andrómaca, esposa de Héctor, después de la caída de Troya fue esclavizada, obligada a casarse con Pirro (hijo de Aquiles, quien había derrotado y matado a su marido ante las murallas de Troya) y cedida por Pirro a Heleno. 3) El cisne, escapado de una casa de fieras, canta su última canción antes de morir, la más hermosa, en honor al viejo París ya destruido. La imagen del cisne oprime al poeta y lo compara con los desterrados, por sus gestos de loco, ridículo y sublime a la vez. 4) La mujer negra, pobre, enflaquecida y tísica, que pisa el barro mientras recuerda con añoranza su África natal, oculta tras la muralla inmensa de la niebla. 5) El poeta piensa también en quienes han perdido lo que ya no se puede recuperar; 6) recuerda a quienes alivian la sed bebiéndose su llanto; 7) maman de la Pena como una noble loba, y 8) en el débil huérfano que se marchita como una flor. Finalmente, en la última estrofa, el poeta, exiliado en la selva de la gran ciudad, es golpeado por el sonido de un viejo recuerdo y piensa en los marineros olvidados en una isla (como los revolucionarios deportados y abandonados en la isla del Diablo en la Guayana francesa a partir de 1853), en los presos, en los vencidos..., y en muchos, muchos otros. Un recuento de los perdedores de la historia que muestra «afinidades electivas»[119] con las ideas que Walter Benjamin desarrollaría un siglo más tarde, en 1940, al escribir sus tesis sobre el concepto de historia.

Notas al pie

[1] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., p. 168 [C 1, 6].

[2] Walter Benjamin, «Diario de París», publicado inicialmente entre abril y junio de 1939 en varios números de la revista Die literarische Welt, puede verse en el libro IV/vol. 1 de sus Obras, Madrid, Abada, 2010, pp. 526-546.

[3] Walter Benjamin, «Curriculum Vitae VI», en sus Escritos autobiográficos, Madrid, Alianza, 1964, p. 66. Benjamin tradujo con su amigo Franz Hessel A la sombra de las muchachas en flor y las dos partes de Guermantes, volúmenes II y III de la obra de Marcel Proust En busca del tiempo perdido.

[4] Walter Benjamin, «París, la ciudad en el espejo. Declaraciones de amor de poetas y artistas a la "capital del mundo"», en Imágenes que piensan, Madrid, Abada, 2012, pp. 77-82. Véase también el legajo R dedicado precisamente a los «Espejos» de la Obra de los pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., pp. 857-866, donde Benjamin habla también de París como ciudad de los espejos y de la pasión de esta ciudad por las perspectivas especulares. Los pasajes comerciales, al igual que toda la arquitectura de hierro y cristal, son espejos.

[5] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, ed. cit., vol. 1, p. 174 [C 2 a, 3].

[6] Anatole France, La rebelión de los ángeles, Madrid, Valdemar, 1995, p. 68.

[7] Gershom Scholem, Walter Benjamin. Historia de una amistad, ed. cit., p. 59.

[8] Ibidem, p. 110.

[9] Walter Benjamin, «Los retrocesos de la Poesía» de Carl Gustav

Jochmann, en Obras, libro II/vol. 2, p. 184.

[10] Walter Benjamin, «Pasajes parisinos II», en Obra de los Pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., pp. 1353-1354.

[11] Cfr. Karl Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationgeschichte und Geopolitik, Frankfurt, Fischer, 2006, p. 133.

[12] Cfr. Walter Benjamin, «Pasajes», en Obra de los Pasajes, libro V/ vol. 2, ed. cit., 1329-1332.

[13] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., p. 877 [S 3, 3].

[14] Rolf Tiedemann, «Al respecto de las ilustraciones», en Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 2, pp. 1634-1635. La carta de Benjamin a Gretel Adorno fue escrita en París, no pone fecha pero el matasellos es del 10-9-1935. Puede verse la carta completa en ibidem, pp. 1443-1444.

[15] Informe de Michel Merlot citado por Rolf Tiedemann, ibidem, p. 1635.

[16] Cfr. Susan Buck-Morss, Dialéctica de la imagen, ed. cit., p. 88.

[17] Véase, a título de ejemplo, el artículo de Sigrid Weigel, «Bildwissenschaft aus dem 'Geiste wahrer Philologie'. Benjamins Wahlverwandtschaft mit der 'neuen Kunstwissenschaft' und der Warburg-Schule», en Detlev Schöttker (ed.), Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste, Frankfurt, Suhrkamp, 2004, pp. 112-127. Y también el libro de Cornelia Zumbusch, Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin, Akademie Verlag, 2004. La relación entre ambos autores ha sido objeto de seminarios y congresos como el organizado por Claudia Wedepohl y Peter Mack bajo el título «Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft Conference», en el Warburg Institute de la Universidad de Londres en junio de 2012.

[18] Cfr. Steffen Haug, Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und

Fotografie in der Passagenarbeit, ya citado.

[19] Gisèle Freund, «Walter Benjamin», en su libro Photographien. Mit autobiographischen Texten und einem Vorwort von Christian Caujolle, München, 1985, pp. 61-65. Véase el libro ya citado de Steffen Haug, Benjamins Bilder, pp. 89-91.

[20] Sobre la arquitectura de los pasajes sigue siendo clave el documentadísimo libro de Johann Friedrich Geist, Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, Múnich, Prestel, 1979.

[21] Sobre el estado actual de los pasajes cubiertos de París pueden verse los libros de Jean-Claude Delorme y Anne-Marie Dubois, Passages couverts parisiens, Paris, Parigramme, 2002 (con fotografías de Martine Mouchy), y Passages couverts de Paris, con fotografías de Sylvain Sonnet y texto de Catherine Grive, Paris, Editions Déclics, 2009.

[22] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 1, ed. cit., p. 54.

[23] Cfr. ibidem, vol. 2, pp. 850-851.

[24] Charles Baudelaire, «Las multitudes», en Pequeños poemas en prosa, ed. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1986, p. 66.

[25] W. Benjamin, Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Madrid, Taurus, 1980, p. 71.

[26] Louis Aragon, El aldeano de París, Madrid, Errata Naturae, 2016, p. 19.

[27] Ibidem, p. 19.

[28] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, vol. 2, ed. cit., p. 167 [C 1. 2] y [C 1, 3]. Sobre Benjamin y los surrealistas, véase su artículo «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-63, así como el libro de Ricardo Ibarlucía, Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo, Buenos Aires, Manantial, 1988.

[29] Carta de Benjamin a Adorno, París, 31-5-1935, recogida en las notas del editor Rolf Tiedemann a la Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 2, p. 1415.

[30] Walter Benjamin, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en Obras, libro I/vol. 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 139-140. Las palabras entrecomilladas por Benjamin pertenecen al libro de Julien Lemer, Paris au gaz, Paris, Jung-Treuttel, 1861, p. 10.

[31] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 2, ed. cit., p. 900 [T 1 a, 8].

[32] Ibidem, vol. 1, p. 739.

[33] Una enumeración exhaustiva de los pasajes de París con sus correspondientes fechas de apertura puede verse en el excelente libro de Jean-Michel Palmier, Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und politik bei Walter Benjamin, Frankfurt, Suhrkamp, 2009, p. 1226.

[34] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., p. 1279 [Eº, 29].

[35] Ibidem, vol. 1, p. 109 [A 2, 1].

[36] Ibidem, p. 109 [A 2, 2].

[37] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 38-39.

[38] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., p. 1063: «Maurisset ya publica en el 1840 una caricatura cuyo tema lo constituye la fotografía» [Y 4, 2]. Véase el análisis de Steffen Haug en Benjamins Bilder, op. cit., pp. 165-167 y 493.

[39] Heinz Wissman (ed.), Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Cerf, 1986, p. 41.

[40] Heinz K. Henisch, Bridget Henisch, en su libro The Photographic Experience 1839– 1914. Images and Attitudes, University Park/ Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

[41] Ibidem, p. 206. Estos autores contraponen la imagen del ángel del daguerrotipo con otra imagen de un «demonio en la caja o cámara oscura», emblema comercial en el reverso de una tarjeta de visita de los Garrett Studio, 828 Arch Street, Filadelfia, a mitad de la década de 1870. Sobre el uso de los ángeles en los comienzos de la fotografía, véase también la página web elaborada por Timm Starl en 2009: http://www.kritik-der-fotografie.at/11-Engel.htm (consultada el 19-9-2016), así como su artículo «Die Engel der Photographie. Vom himmlischen Erscheinungen im 19. Jahrhundert», en Photogeschichte, Heft 87, 23. Jg., 2003, S. 5-15.

[42] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 1, pp. 337-338 [H 1, 2].

[43] Vienne se refiere a la ciudad en el sureste de Francia, a 20 kilómetros al sur de Lyon y situada en las orillas del río Ródano, antigua urbe romana e importante centro medieval. Otro apunte recogido por Benjamin para la Obra de los pasajes (ed. cit., p. 301), habla de las virtudes de su cerveza: «¡Viva la cerveza de Vienne! ¿En verdad procede de la patria de la que ella misma se reclama? Debo reconocer que no lo sé. Lo que por cierto no puede ignorarse es que el local es elegante y cómodo; no es la cerveza de Estrasburgo [...], como tampoco es la de Baviera [...], pero sin duda, en cambio, es la divina [...], clara como el pensamiento de un poeta, ligera como lo es la golondrina, recia y llena de alcohol como la pluma propia de un filósofo alemán. ¡Y es que se digiere como el agua fresca y como la ambrosía!». Un anuncio de Fanta, marca de una cerveza de Vienne. Junto a la Nueva Ópera. Calle Halévy, 4. Navidad de 1866. Almanach indicateur parisien, París, 1866, p. 13 [G 2 a, 9].

[44] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 1, ed. cit., p. 133. Benjamin retoma este poema de Narcisse Lebeau, citado por León-Paul Fargue, «Cafés de Paris», en Vu, IX, 416, 4 de marzo de 1936 [A 11, 2].

[45] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 1, ed. cit., p. 789.

[46] Ibidem, p. 792 [O 1a, 2].

[47] Ibidem, p. 114 [A 3, 3].

[48] Walter Benjamin, Parque Central <17>, en Obras, libro I/vol. 2, Madrid, Abada, 2008, p. 276.

[49] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 1, ed. cit., p. 555 [J 66, 8].

[50] Cfr. ibidem, pp. 541-543 [OP J 61a, 1].

[51] Cfr. ibidem, vol. 2, p. 1277 [Eº, 5].

[52] Ibidem, vol. 2, pp. 1333-1334.

[53] Ibidem, vol. 2, p. 1279 [Eº, 21].

[54] Ibidem, vol. 1, p. 167 [C I, 1].

[55] Ibidem, p. 177 [C 3, 4] y [C 3, 5].

[56] Ibidem, p. 177 [C 3, 6].

[57] Cfr. ibidem, pp. 55-56. Véase también el libro ya citado de Steffen Haug, Benjamin Bilder, pp. 131-133.

[58] Walter Benjamin, Parque Central, <32 A>, ed. cit., p. 290.

[59] Cfr. José-Miguel Marinas, La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo, Madrid, A. Machado, 2001, pp. 94-95.

[60] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, libro V/vol. 1, ed. cit., p. 557 [J 67, 2].

[61] Véase el emblema «Que la Fortuna sigue a la Virtud» en el libro de Alciato, Emblemas, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 71. Sobre las relaciones entre Fortuna y Virtud económica he escrito más ampliamente en mi libro La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política, Madrid, A. Machado, 2017, especialmente pp. 84-108.

[62] Recuérdese que en esta Iglesia de san Sulpicio se encuentra la Capilla de los Santos Ángeles para la que Delacroix hizo tres

magníficas pinturas murales: «La lucha de Jacob con el ángel», «La expulsión de Heliodoro del Templo por los ángeles» y «Lucifer derribado por el arcángel san Miguel». Sobre estas pinturas escribió Charles Baudelaire un breve ensayo aparecido en el 15 de septiembre de 1861, «Pinturas Murales de Eugène Delacroix en Saint-Sulpice», recogido ahora en Salones y otros escritos sobre arte, Madrid, A. Machado, 1996, pp. 295-299. También se ocupa de dichos frescos Anatole France en su novela La rebelión de los ángeles.

[63] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 2, ed. cit., p. 1086 [Z, 2]. José-Miguel Marinas ha llamado la atención sobre este texto en su libro ya citado La fábula del bazar, p. 71.

[64] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 1, ed. cit., p. 202 [D 2 a, 1].

[65] Walter Benjamin, « Parque Central», en Walter Benjamin, Baudelaire, edición de José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada, 2014, p. 234.

[66] Joseph Christoph Memmling, Schaubühne des Todes / Oder Leich-Reden, Wittenberg, 1692, p. 367, citado por Walter Benjamin en El origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990, p. 83. La alegoría política del reloj fue llevada a su culmen por Saavedra Fajardo en la Empresa 57, Uni reddatur, de sus Empresas políticas, cuya edición príncipe fuera publicada en 1640, libro también citado por Benjamin.

[67] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 1, ed. cit., p. 202 [D 2 a, 1].

[68] Ibidem, p. 508 [J 50, 2].

[69] Ibidem, p. 620 [J 90 a, 1].

[70] Walter Benjamin, Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen, en Gesammelte Schriften, Band IV·1, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, p. 75.

[71] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., p. 57.

[72] Cfr. Émile Zola, Thérèse Raquin, Madrid, Austral, 2017, p. 11.

[73] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 1, ed. cit., p. 338 [H 1, 3].

[74] Cfr. ibidem, pp. 371-372 [I, 6, 4] y [I, 6, 5].

[75] Véase la cita de Jules Claretie, La vie à Paris 1895, recogida por Benjamin en ibidem, pp. 226-227 [E, 1, 5].

[76] Susan Buck-Morss, Dialéctica de la mirada, op. cit., p. 109.

[77] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, vol.1, ed. cit., p. 80.

[78] Ibidem, p. 278 [F 4, 4].

[79] Ibidem, vol. 2, p. 937 [U 11, 3]. Véase también el libro de Steffen Haug, Benjamins Bilder, ya citado, pp. 127, 310, 478-479 y 552.

[80] Susan Buck-Morss, Dialéctica de la mirada, ed. cit., p. 100.

[81] David Harvey, París, capital de la modernidad, op. cit., p. 275.

[82] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 1, ed. cit., p. 127 [A 8, 3].

[83] Cfr. ibidem, p. 128 [A 9, 1].

[84] Ibidem, p. 117 [A 4, 1].

[85] Walter Benjamin, El París del Segundo Imperio en Baudelaire, ed. cit., p. 145.

[86] Walter Benjamin, Obra de los Pasajes, vol. 1, ed. cit., p. 124 [A 7, 5]. En realidad, el «orientalismo» ya había estado presente en algunos pasajes de París, como el Passage de Caire, abierto en 1799 y decorado en estilo egipcio, celebrando la campaña de las tropas de Napoleón en Egipto y evocando el lujo oriental para atraer a los consumidores. También en otras ciudades el bazar aparece en el nombre de pasajes como Soho Bazaar y Baker Street Bazaar en Londres o Sillem's Bazar en Hamburgo, el primer gran pasaje comercial de Alemania fundado en 1843. Agradezco a Peter Burke estos detalles «orientalistas».

[87] Ibidem, p. 301 [G 2 a, 7].

[88] Las acuarelas de Joseph Nash con la decoración interior del Palacio de Cristal pueden verse en el libro de Steffen Haug, Benjamins Bilder, ed. cit., pp. 392-394. Fueron publicadas como litografías junto con la obra de otros pintores en el libro Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851. From the Originals Painted for H. R. H. Prince Albert by Messrs. Nash, Haghe, and Roberts R. A., 2 vols., London, Dickinson, 1854.

[89] Ibidem, p. 128.

[90] Ibidem, pp. 344-345.

[91] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, vol. 1, ed. cit., pp. 81-82.

[92] Ibidem, p. 62.

[93] Ibidem, p. 558 [J 67 a, 2].

[94] Ibidem, p. 292 [G 1, 1].

[95] Ibidem, p. 83.

[96] Ibidem, p. 207 [G 2, 1].

[97] Ibidem, p. 312 [G 7, 2].

[98] Ibidem, p. 416 [J 16, 1].

[99] Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens, Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, Heidelberg, Richard Weissbach, 1923.

[100] En la edición española de las Obras de Walter Benjamin en la editorial Abada han desaparecido los poemas de Baudelaire y las traducciones de Benjamin, respetando solamente su artículo «La tarea del traductor». En Walter Benjamin, Baudelaire, edición de José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada, 2014, se incluyen los Tableaux parisiens en francés, alemán y español, pero no aparecen los otros poemas de Las flores del mal también traducidos por Benjamin.

[101] Las citas de estos cinco poemas de Las flores del mal corresponden a las páginas 225, 115, 153, 287 y 189 en Charles Baudelaire, Obra poética completa, edición bilingüe de Enrique López Castellón, Madrid, Akal, 2003.

[102] Véase Charles Baudelaire, «Pinturas murales de Eugène Delacroix en Saint-Sulpice», en el libro Charles Baudelaire, Salones y otros escritos sobre arte, Introducción, notas y biografías de Guillermo Solana, Madrid, A. Machado, 1996, pp. 295-299. El artículo apareció originalmente en la Revue fantaisiste el 15 de septiembre de 1861.

[103] Charles Baudelaire, Las flores del mal, ed. cit., p. 287.

[104] Walter Benjamin, El París del Segundo Imperio en Baudelaire, ed. cit., p. 107.

[105] Charles Baudelaire, Las flores del mal, ed. cit., p. 281.

[106] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., p. 89.

[107] Ibidem, p. 1304 [Mº, 5].

[108] Cfr. ibidem, vol. 2, pp. 858-859 [R 1, 6].

[109] Walter Benjamin, Parque central, ed. cit., p. 282.

[110] Charles Baudelaire, «Los siete viejos», en Charles Baudelaire, Obra poética completa, edición bilingüe de Enrique López Castellón, ed. cit., p. 203.

[111] Además de otros poemas, Benjamin tradujo al alemán los Tableaux Parisiens y los publicó con el prólogo «La tarea del traductor». Pronunció una conferencia en mayo de 1939: «Notas sobre los Cuadros parisinos de Baudelaire». Recogió multitud de citas, observaciones propias, notas de y sobre Baudelaire que archivó en el Konvolut o sección J, la más extensa de su Obra de los pasajes. En las dos Memorias para este libro incluyó un apartado sobre «Baudelaire o las calles de París». E intentó escribir otro libro cuyos materiales fueron publicados póstumamente por Rolf Tiedemann y Werner Schweppenhäuser en el volumen II.2 de los Gesammelte Schriften de Benjamin en la editorial Suhrkamp. Bajo

el título Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo, se recogen los escritos de Benjamin «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», «Sobre algunos motivos en Baudelaire» y «Parque central». Todos los textos citados pueden leerse en castellano en los volúmenes correspondientes de las Obras de Walter Benjamin publicadas por la editorial Abada en edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Finalmente, todos estos textos de Benjamin han sido publicados juntos en un solo volumen: Walter Benjamin, Baudelaire, edición de José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada, 2014.

[112] Charles Baudelaire, Las flores del mal, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 91. Véase la primera nota a pie de página de los traductores y editores.

[113] Walter Benjamin, El París del Segundo Imperio en Baudelaire, ed. cit., p. 171.

[114] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, vol. 1, ed. cit., pp. 66 y 88. En las dos Memorias para este libro, Benjamin encabeza el apartado «Baudelaire o las calles de París» con el verso de «El cisne»: «Tout pour moi devient allégorie».

[115] Walter Benjamin, El París del Segundo Imperio en Baudelaire, ed. cit., pp. 177-178.

[116] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., p. 532 [J 57a, 3]. Esta conciencia de la fragilidad de París cobra trágica relevancia de nuevo mientras escribo estas líneas, un día después del devastador incendio sufrido por la catedral de Notre-Dame. Y me ha hecho recordar también el librito de Blaise Cendrars, La Fin du Monde, filmèe par l'Ange N. D., roman, compositions en coleurs par Fernand Léger, Paris, Editions de la Sirène, 1919. En este breve guion para una hipotética película, Cendrars describe a un ángel subido a una de las torres de Notre-Dame, preparado para hacer sonar la trompeta anunciadora del fin de la catedral, de la ciudad de París y de todo el universo conocido.

[117] Charles Baudelaire, «El cisne», en Charles Baudelaire, Obra poética completa, edición bilingüe de Enrique López Castellón, ed. cit., pp. 201-203. En el primer verso de la segunda parte he

cambiado «tristeza» por «melancolía», más cercana al original, para subrayar la conexión que Baudelaire establece entre melancolía y alegoría, conexión subrayada por Benjamin.

[118] Esta ilustración aparece en la página 860 del magnífico libro de Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt, München, DTV, 1998, en el que realiza a mi juicio la mejor interpretación de «El cisne» (páginas 820-885). Por otro lado, en la página 341 del libro citado de Texier, Tableau de Paris, puede verse un croquis de las obras de transformación de la plaza del Carrousel en un espacio interior del conjunto formado por los palacios del Louvre y de las Tullerías, cerrado al tránsito de peatones y vehículos particulares. De Karlheinz Stierle véase también el libro Pariser Prismen. Zeichen und Bilder der Stadt, München, Hanser, 2016.

[119] Sobre el concepto de «afinidades electivas», véanse mis libros La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka; Madrid, A. Machado, 1989, y Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber, Madrid, Tecnos, 1992, así como el estudio de Walter Benjamin titulado «Las afinidades electivas de Goethe», en la edición de sus Obras, libro I / vol. I, Madrid, Abada, 2010, pp. 123-216.

Capítulo VI

Los ángeles de Franz Kafka en Walter Benjamin

Ilustración VI-1. Una de las diosas Niké o Ángeles de la Victoria en Praga, delante del Rudolfinum. Foto del autor.

Oh bienamados, ángeles, dónde flotáis,

ignorantes, fuera del alcance de mi mano terrena…

Franz Kafka, Diarios

1. WALTER BENJAMIN (1892-1940), LECTOR E INTÉRPRETE DE FRANZ KAFKA (1883-1924)

Walter Benjamin estuvo durante muchos años a la búsqueda de su infancia perdida. Debido precisamente a la importancia de la niñez en Walter Benjamin quisiera comenzar por la interpretación de dos fotos infantiles[1]. Uno de los apartados del ensayo de Benjamin sobre «Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte», escrito en 1934, describe un retrato de infancia:

Hay una imagen infantil de Kafka: rara vez la «infancia pobre y breve» se ha convertido así en una imagen de una manera más conmovedora. Procede de uno de esos estudios fotográficos típicos del siglo XIX que, con sus cortinajes y palmeras, sus caballetes y sus gobelinos, estaban situados a medio camino entre una cámara de tortura y un salón del trono. Luciendo un traje ajustado y humillante, recargado con pasamanería, el niño, de unos seis años, se encuentra emplazado en una especie de jardín de invierno. Tras él hay unas palmeras. Y como si hubiera que hacer más sofocante todo ese trópico acolchado, lleva el modelo en la mano izquierda un enorme sombrero con el ala muy ancha, como el que suelen usar los españoles. Unos ojos tristísimos dominan el paisaje que les ha sido predeterminado; en él, el pabellón de una gran oreja se encuentra escuchando[2].

En la fotografía de la derecha, sobre un trasfondo pintado de paisaje

montañoso, aparecen Georg –el hermano pequeño, sentado con su traje de bávaro o tirolés, cayado en las manos– y Walter Benjamin con su elegante chaqueta colgada al hombro, llamativa corbata y un largo bastón con nudos para mantener la inmovilidad necesaria a fin de realizar el retrato. Sobre esta foto no conozco ninguna alusión de Benjamin en sus recuerdos. Por el contrario, hay un texto en el que habla de otra foto similar que no ha llegado hasta nosotros. En «Mummerehlen», uno de los capítulos de Infancia en Berlín hacia 1900, describe Benjamin la manipulación que de niño hacía de algunas palabras, pero también su incapacidad para manipular su propia imagen, por lo que no sabía qué hacer cuando se le pedía identificarse consigo mismo:

Como sucedía en el fotógrafo. Adondequiera que mirase me veía cercado por pantallas, cojines, pedestales que me codiciaban como las sombras del Hades codician la sangre de la víctima. Por último, me sacrificaban a una vista de los Alpes toscamente pintada, y mi mano derecha, que tenía que sujetar un sombrerito tirolés, proyectaba su sombra sobre las nubes y las cimas cubiertas de nieve perpetua del fondo. Sin embargo, la sonrisa afectada que se asomaba a los labios del pequeño pastor de los Alpes no resultaba tan triste como la mirada del rostro infantil que se me grababa a la sombra de la palmera. Esta formaba parte de uno de aquellos estudios que tienen algo de salón y de cámara de tortura, con sus taburetes, trípodes, tapices y caballetes. Estoy de pie, la cabeza descubierta, en la mano izquierda un enorme sombrero de ala ancha al que sujeto con estudiada gracia. La derecha se ocupa de un bastón, cuya empuñadura inclinada puede verse en el primer plano, en tanto que la punta se esconde en un ramillete de plumas de avestruz que desciende de una jardinera[3].

Ilustración VI-2. En el estudio fotográfico. A la izquierda, Franz Kafka con cinco o seis años, en 1897 o 1898, en una foto anónima que perteneció a la colección de Benjamin. A la derecha, Walter Benjamin y su hermano Georg en Schreiberhäu, en torno a 1902.

La segunda foto a la que se refiere Benjamin, la foto de la mirada triste bajo la sombra de la palmera, parece una descripción de la foto de Kafka que puede verse más arriba y sobre la que escribe en su ensayo de 1934. De hecho, repite su caracterización del estudio fotográfico como una especie de cámara de torturas, lo cual es bastante realista, pues los niños debían estarse sumamente quietos durante un largo rato para posar y evitar así que la foto saliera movida. La descripción que hace a continuación Benjamin se refiere a una foto de su propia infancia, pero parece más bien retratar tal cual la foto de Kafka niño que hemos de tener muy presente al leer el siguiente texto. «La sonrisa del rostro infantil que se me grababa a la sombra de la palmera», ¿es de Walter Benjamin niño o pertenece a la foto de infancia de Kafka? La descripción que continúa corresponde perfectamente con la foto del Kafka niño, pero Benjamin se la apropia para su propia imagen. Caben dos posibilidades de explicación. La primera consistiría en la posible existencia de otra foto, ya perdida, de Benjamin niño que respondiera a esa misma descripción, ya que el estudio fotográfico al que acudía la familia de Kafka en Praga podía ser bastante similar a los estudios de Berlín, Potsdam o Wengen, uno de los lugares de veraneo de la familia Benjamin, donde también podría estar tomada esa hipotética y desaparecida foto. La otra posibilidad, que parece tener más visos de verosimilitud, sería que Benjamin escribe sus recuerdos tanto en Crónica de Berlín (redactado entre abril y julio de 1932) como en las diversas redacciones de los breves capítulos de Infancia en Berlín sin tener presentes sus fotografías de infancia; debido a ello, en este texto de Mummerehlen (publicado bajo el pseudónimo de Detlev Holz por primera vez en el periódico Vossische Zeitung el 5 de mayo de 1933, cuando ya se encontraba en el exilio de Ibiza y recogido después en Infancia en Berlín) confunde los recuerdos de su propia infancia con la foto de Kafka niño, lo cual sería un índice más de su identificación con él y con su obra. Ambos autores parecen tener una aversión a los estudios fotográficos en los que la «pobre, breve infancia» queda detenida en el tiempo, en una instantánea de falsas palmeras, montañas pintadas y disfraces, inmortalizando el gusto dudoso de la burguesía de la época. Las sesiones en el estudio fotográfico eran vividas por los niños con el rechazo que produce

una «cámara de tortura». A favor de esta segunda interpretación hablaría el hecho de que Benjamin eliminara del capítulo Mummerehlen en el último manuscrito de Infancia en Berlín toda referencia a sus dos fotografías (la de los Alpes y la de la palmera)[4]. Tal vez se diera cuenta de su confusión entre la foto de Kafka y la suya propia o de su identificación errónea con el Kafka niño y por eso eliminara los párrafos correspondientes.

Y las dos descripciones acaban con una referencia al oído. En la foto de Kafka, termina Benjamin con la mirada puesta en «la cavidad de una gran oreja que aparece escuchando», mientras que cuando piensa describirse a sí mismo acaba poniéndose al oído una concha marina para sentir los ruidos de la época. En efecto, en el último texto citado, Benjamin continúa narrando la escena en el estudio fotográfico. Ve a su madre junto a la puerta, inmóvil, con un vestido muy entallado y mirándole a él, embutido en su traje de terciopelo recargado de pasamanerías. Benjamin recuerda que vivía la experiencia del fotógrafo como un molusco vive en la concha, hueco como una concha vacía. Y se pone al oído esa concha imaginaria para escuchar los ruidos del siglo XIX que, en su memoria no son los ruidos de la calle, ni la música de Offenbach, ni el ruido de los cañones o desfiles militares, ni la sirena de las fábricas, sino los ruidos del interior de su vivienda burguesa, los sonidos familiares de la estufa de hierro, la llama y el tintineo de los globos de las lámparas de gas, las llaves, los dos timbres, el de la escalera principal y el de servicio, y algún verso infantil como el que rezaba «Te voy a contar algo de la Mummerehlen»[5].

A pesar de ser coetáneos, Benjamin y Kafka nunca se encontraron. Gershom Scholem, en su libro Walter Benjamin. Historia de una amistad, nos informa:

En Munich, Benjamin hubiera podido coincidir con Franz Kafka, que estuvo allí el día 10 de noviembre de 1916 leyendo públicamente su narración En la colonia penitenciaria. No sucedió así, por desgracia, y muchas veces he especulado sobre lo que podía haber significado un encuentro entre estos dos hombres[6].

Hubo la posibilidad de un segundo encuentro, esta vez en Berlín. En efecto, una vez liberado de su trabajo (debido a la enfermedad) como funcionario en la oficina del Instituto paraestatal de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia en la ciudad de Praga, Kafka vivió en Berlín, con Dora Diamant, durante unos meses del duro invierno de la gran inflación alemana, concretamente entre septiembre de 1923 y marzo de 1924. En esa misma época, entre noviembre de 1923 y el 18 de febrero de 1924, también vivió Benjamin en Berlín. Tampoco hubo encuentro. Y Scholem nos dice que Benjamin todavía en 1938 seguía sin perdonarse por haber desperdiciado la ocasión de conocer a Kafka cuando este pasó por Berlín[7].

También Scholem nos ha dejado testimonio de la preocupación y el interés permanente y apasionado de Benjamin por la obra de Kafka. De hecho, Scholem –en parte a instancias de su amigo– intentó que Schocken (en cuya editorial aparecían las obras de Kafka) encargase a Benjamin un libro sobre Kafka. No lo consiguió, pues «Schoken carecía de la menor sensibilidad para la obra de Benjamin»[8]. Es una lástima que ese libro nunca fuera escrito, pues nos hubiera permitido tener una síntesis de los dispersos textos de Benjamin sobre Kafka, tal vez dando unidad a una interpretación que nos ha llegado de manera fragmentaria. Los principales textos de Benjamin sobre Kafka son los siguientes[9]:

1) «Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte» (1934)[10].

2) «Franz Kafka: Construyendo la muralla china», conferencia en la emisora de radio Frankfurter Rundfunk pronunciada el 3 de julio de 1931[11].

3) Correspondencia con Gerhard Scholem y especialmente la carta sobre Kafka del 12 de junio de 1938[12].

4) Conversaciones con Brecht en julio-agosto 1934, en el exilio de Svendborg. Benjamin, también exiliado, va desde París. Las conversaciones giran muchas veces en torno a la interpretación de Kafka[13].

5) Diversas notas en los materiales preparatorios para la Obra de los pasajes. Por ejemplo, para explicar su idea de la Modernidad como lo nuevo en el contexto de lo que siempre ha estado ahí, Benjamin utiliza la escena de El proceso en la que el pintor Titorelli vende a Josef K. uno tras otro los cuadros de landas que son todos iguales y sin embargo diferentes.

6) Crítica de 1938 a la biografía de Kafka escrita por el amigo íntimo de este, Max Brod.

7) «Kavaliersmoral», breve artículo publicado en Literarische Welt el 25 de octubre de 1929 sobre la decisión de Max Brod de publicar y no destruir los manuscritos de Kafka, desatendiendo la petición de este[14].

En la carta a Gerhard Scholem del 12 de junio de 1938 nos ofrece Benjamin una aproximación importante a su interpretación de Kafka:

La obra de Kafka es una elipse, cuyos focos, muy alejados entre sí, están determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad. Cuando hablo de la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad abarco en ella diversos conceptos. Hablo, por un lado, del ciudadano del Estado moderno que se sabe abandonado a un aparato burocrático inabarcable, cuya función está dirigida por instancias que son desconocidas incluso para los propios órganos ejecutivos, por no hablar de los que a ellas se someten. (Es sabido que esta es una de las lecturas de las novelas, en especial de El Proceso.) Con el hombre moderno de la gran ciudad me refiero, asimismo, al contemporáneo de los físicos actuales. Leyendo el siguiente pasaje del libro Weltbild der Physik de Eddington, cree uno estar leyendo a Kafka[15].

La carta de Benjamin continúa con el texto de Eddington sobre las dificultades para atravesar el umbral de una puerta, una empresa complicada por todas las fuerzas físicas que entran en juego, y ciertamente recuerda pasajes de Kafka sobre la imposibilidad del movimiento, la aporía de Zenón o las dificultades para que un joven pueda desplazarse en caballo al pueblo más cercano, una tarea que le consumiría toda la vida. Sigrid Weigel ha relacionado estas leyes físicas que hacen casi imposible la entrada con las dificultades del hombre del campo para entrar en la ley en la parábola de Kafka Ante la ley (Vor dem Gesetz). En los dos casos se trata de leyes, aunque de distinto signo, y en los dos casos también hay referencias bíblicas. Eddington señala que «es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un físico traspase el umbral de una puerta»[16].

Esta misma imagen de una elipse con dos focos puede aplicarse al propio Benjamin[17]. Por un lado, Benjamin reconoce la importancia de la teología en su pensamiento: «Nunca he sido capaz de investigar o pensar más que, si así pudiera decirse, en un sentido teológico –a saber, de acuerdo con los cuarenta y nueve niveles de significación de cada pasaje de la Torah»[18]. El otro foco de la elipse en Benjamin es claro: el análisis de la mercancía, de los pasajes comerciales, de la vida del hombre moderno en la gran ciudad. Tenemos, por tanto, en gran medida, un paralelismo entre los dos autores y Benjamin parece dar lo mejor de sí en sus interpretaciones de Kafka. En este capítulo me voy a centrar en el foco de la tradición religiosa, ya que mi interés son los ángeles de Kafka y su influencia en Benjamin. Ciertamente este también realiza interpretaciones del autor checo desde la perspectiva del foco del hombre moderno en la sociedad contemporánea, la burocracia, la organización burocrática como destino de la humanidad, el mundo de las cancillerías, jerarquías oficiales y administrativas, ya que ese es también el mundo de Kafka en sus escritos[19].

En una carta escrita a finales de noviembre de 1927 por Walter Benjamin a su amigo Gerhard Scholem podemos leer la siguiente afirmación: «En la cabecera de mi cama tengo a Kafka, como ángel de la enfermedad (Krankenengel). Estoy leyendo El proceso». En la misma carta, pero en hoja aparte, Benjamin describe el primer testimonio de su lectura de El Proceso:

Idea de un misterio

Se trata de representar la historia como un proceso en el que el hombre, al tiempo que actúa como portavoz de la naturaleza muda, se lamenta de la Creación y de la ausencia del Mesías prometido. El tribunal decide, no obstante, escuchar a los testigos del porvenir. Comparece el poeta, que lo siente; el pintor, que lo ve; el músico, que lo oye, y el filósofo, que lo sabe. Pero sus testimonios no concuerdan, si bien todos dan fe de su Advenimiento. El tribunal no se atreve a confesar su indecisión. Nuevas quejas se suceden sin cesar, así como nuevos testigos. Hay tortura y martirio. Los bancos del jurado son ocupados por los vivos, que escuchan con la misma desconfianza tanto al acusador como a los testigos. Los asientos del jurado son heredados por los hijos. Finalmente despierta en ellos el temor de ser expulsados de sus bancos. Al cabo, huyen todos los miembros del jurado; solo el acusado y los testigos permanecen[20].

Resulta muy significativo que, en su primera impresión de la lectura de El proceso, Benjamin lo transforme en una versión sui generis del Juicio final, con un tribunal y unos testigos que dan fe del advenimiento del Mesías, pero de un Mesías que ha desaparecido. El hombre se queja de haber sido creado y de que el Mesías prometido está ausente. Y la historia es concebida como un proceso de salvación, pero que ya no puede tener lugar, un proceso en el que los miembros del jurado acaban huyendo, dejando solos al acusado (pero, ¿quién es el acusado?) y a los testigos del porvenir.

2. WALTER BENJAMIN: «EL MUNDO DE KAFKA, TANTAS VECES ALEGRE Y ATRAVESADO POR ÁNGELES»

Benjamin realiza esta afirmación en la carta dirigida a Gerhard

Scholem desde París el 12 de junio de 1938. Pero cabe preguntarse con extrañeza: ¿dónde están los ángeles de Kafka? A mi juicio se pueden dar varias respuestas si leemos despacio los textos y los contextos de la obra del escritor de Praga. En primer lugar, podemos buscar los ángeles en su ciudad natal; en segundo lugar están los ángeles presentes de una manera clara en sus narraciones, y, en tercer lugar, aquellas figuras que no aparecen directamente como ángeles, pero que podemos interpretar como tales. Además, el nombre hebreo de Kafka es Amschel. Y quiero dejar aquí deliberadamente al margen a la figura del demonio o ángel caído, refiriéndome tan solo a Don Quijote, a quien Kafka considera como el demonio (Teufel y no Dämon) inventado por Sancho Panza, en esa extraña dialéctica del amo y del criado presente en el breve texto «La verdad sobre Sancho Panza», utilizado por Benjamin para concluir su ensayo de 1934. Kafka presenta a Sancho Panza, trastornado por las novelas de caballerías y bandoleros, que logra sacar de sí mismo a su demonio, al que más tarde llamará Don Quijote y a quien seguirá en todas sus aventuras.

2.1. El nombre hebreo de Kafka es Amschel, que significa precisamente Ángel en la lengua de los judíos europeos orientales. Es posible afirmar que el nombre imprime carácter y que la profusión de ángeles en las narraciones de Kafka pudieran tener su origen en este nombre casi oculto y que suele pasar desapercibido. Pero el propio Franz Kafka nos recuerda su nombre hebreo en una de las anotaciones de los Diarios en la que habla de sus orígenes familiares y de uno de sus bisabuelos llamado Amschel, un hombre devoto y sabio, al que la madre, siendo una niña de seis años –en una escena que podríamos llamar kafkiana– tiene que pedir perdón por las posibles ofensas, sujetando los dedos gordos de los pies del cadáver:

En hebreo me llamo Amschel, como el abuelo materno de mi madre, el cual ha quedado como un hombre muy devoto y sabio, de larga barba blanca, en el recuerdo de mi madre, que tenía seis años cuando él murió. Recuerda [la madre] que tuvo que sujetar los

dedos gordos de los pies del cadáver y, al mismo tiempo, pedir perdón por las posibles ofensas hechas al abuelo[21].

Podríamos, pues, considerar a «Franz Amschel Kafka» como un mensajero o Ángel enviado por un Dios oculto o ya desaparecido, en consonancia con la teología negativa judía que tan bien conoce y utiliza en algunas de sus narraciones. No en vano, el nombre secreto de Dios en la Cábala es «Nada», y bien podríamos considerar a Kafka como uno de los últimos escritores cabalísticos. En este sentido, Kafka resultaría ser el «Ángel de la Nada».

2.2. Praga, ciudad barroca llena de ángeles. Cabe buscar también los ángeles en Praga, la ciudad de Kafka, en la que los ángeles barrocos de la Contrarreforma católica tienen un peso importante en la imaginería urbana. Y no solo los ángeles barrocos de las iglesias, por los cuales no me intereso aquí demasiado, y que podríamos ejemplificar en la profusión de estatuas en el interior de la iglesia de los jesuitas. Los ángeles que importan más para mi argumentación son no los ángeles «religiosos», sino los «políticos», que ocupan un lugar preferente en los espacios públicos de la ciudad. Algunos de ellos son también figuras importantes para la obra de Kafka y han podido influir consciente o inconscientemente en los ángeles que aparecen en sus obras. Me voy a referir solo a dos espacios significativos en el ámbito cotidiano de la vida de Kafka en Praga: el Rudolfinum y el Puente Cech.

El Rudolfinum es uno de los edificios emblemáticos de Praga, construido en la segunda mitad del siglo XIX en estilo neorrenacentista y dedicado a una gran actividad cultural en el campo de la música y de las exposiciones artísticas. Situado en la ciudad vieja, muy cerca de las diferentes y sucesivas viviendas de la familia Kafka, era un punto habitual de encuentro de los artistas y escritores. Cada vez que Franz Kafka entraba en el Rudolfinum, pasaba inevitablemente entre las dos columnas coronadas con diosas Niké o ángeles de la Victoria (ilustración VI-3). No deja de resultar significativo el hecho de que una de estas dos figuras sea la

misma que Benjamin contemplaba en Berlín, en la plaza de la Belle-Alliance (más tarde denominada Mehringplatz), una magnífica escultura de Christian David Rauch, el mejor de los escultores neoclásicos alemanes (ilustración VI-1, al comienzo de este capítulo). De esta manera, Benjamin y Kafka se encuentran también unidos por la contemplación del mismo ángel, aunque sea en dos ciudades distintas.

Más interesantes todavía resultan los dos ángeles en cada una de las cabeceras del puente Cech sobre el río Moldava, justo delante de la casa familiar donde Kafka vivió entre 1907 y 1913, en el número 36 de la Niklasstrasse, una de las calles más elegantes del comienzo de siglo en Praga. En el último piso de esta casa, con vista directa al puente y al río, escribió Franz Kafka La condena, breve narración en la que el joven comerciante Georg Bendemann, después de una discusión con su padre, es condenado por este a morir ahogado. El hijo baja corriendo la escalera de la casa, cruza la calle y se tira al agua desde el puente, aprovechando que el tráfico intenso amortigua el ruido de la caída. Sus últimas palabras antes de caer: «Queridos padres, a pesar de todo, siempre os he amado». La escena bien podría representarse en la casa de Kafka y en el puente Cech. De hecho, una de las hermanas, al leer La condena, pensó que estaba retratando exactamente la distribución del piso familiar, pero Franz le contestó que esto no era exacto, pues entonces el padre debería vivir en el cuarto de baño[22]. En las entradas de su diario correspondientes al 11 y 12 de febrero de 1913, Kafka escribe y aclara algunos elementos de La condena, con motivo de la corrección de pruebas, pues se trata de una narración que salió de él «como en un verdadero parto, cubierta de la suciedad y de mucosidades»[23], pero no revela nada sobre la localización espacial de la historia. Lo que sí revela son bastantes componentes personales, como la relación entre el nombre del protagonista, Georg tiene el mismo número de letras que Franz, y en Bendemann, el sufijo «mann» solo refuerza a Bende, apellido que tiene el mismo número de letras que Kafka y las dos vocales, la «e» en el primer caso y la «a» en el segundo, se repiten en los mismos lugares. Por otro lado, la novia del protagonista, Frieda Brandenfeld, tiene las mismas iniciales (F. B.) que la novia de Kafka en aquella época, Felice Bauer. Branden es el comienzo de Brandenburgo, lo cual recuerda que Felice Bauer vivía en Berlín y -feld significa campo, lo

cual se asemeja al apellido Bauer, que es «campesino». Así pues, el propio Kafka reconoce muchos de los elementos autobiográficos presentes en el relato.

Ilustración VI-3. El Rudolfinum de Praga, con las dos columnas de las diosas Niké o ángeles de la Victoria. Foto del autor.

En la foto de abajo no se pueden ver bien los otros dos ángeles en la cabecera contraria del puente, la correspondiente a la ciudad vieja. En el extremo del puente, junto a la casa familiar, se encontraba la caseta para cobrar el peaje. Alguna de las veces que Kafka piensa en el suicidio expresa la segura extrañeza del cobrador de la caseta del puente cuando contemple, a escasos metros, su cuerpo estrellado sobre la acera. También escribió en esta vivienda familiar La metamorfosis y una parte importante de América (Der Verschollene, El desaparecido), en cuyo último capítulo aparecen los ángeles del Teatro Universal de Oklahoma.

Ilustración VI-4. El puente Cech sobre el río Moldava. En el primer edificio del fondo a la izquierda, junto al puente, en el último piso, se puede ver la casa familiar de los Kafka.

Ilustración VI-5. Uno de los ángeles en la cabecera del puente, junto a la vivienda familiar de los Kafka. Foto del autor.

2.3. Kafka: la aparición del ángel. A mi juicio se trata del texto de Kafka en el que la presencia del ángel se hace más explícita.

En una larga anotación de su diario, fechada el 25 de junio de 1914 (un mes antes de la ruptura de su compromiso matrimonial con Felice Bauer y de la movilización general provocada por la Primera Guerra Mundial), narra Kafka en primera persona la aparición de un ángel. Desde el alba hasta el anochecer ha estado paseando, nervioso, por su habitación, escrutando minuciosamente todos los detalles. Al atardecer, se acerca a la ventana y se sienta en el bajo antepecho. En ese momento, comienza a moverse la estancia, caen pedazos de argamasa del techo y todo cambia de color, desde el blanco resplandeciente al violeta azulado y más tarde al amarillo dorado. Franz Kafka se da cuenta de que «se preparaba una aparición destinada a liberarme» y dispone la estancia para que quien venga se deposite lentamente en la alfombra y le comunique su mensaje:

Apenas hube terminado, el techo se abrió realmente. Desde una altura todavía grande –yo la había calculado mal– descendió lentamente, en la penumbra, un ángel con ropajes de color violeta azulado, envuelto en cordones dorados y sosteniéndose con unas alas grandes, blancas, de un resplandor de seda; en su brazo alzado, sostenía la espada horizontalmente. «Así que es un ángel», pensé, «lleva todo el día volando hacia mí, y yo, en mi incredulidad, no lo sabía. Ahora me hablará.» Bajé la vista, pero cuando volví a levantarla hacia él, el ángel seguía sin duda allí, estaba ya flotando muy por debajo del techo, que se había vuelto a cerrar, pero no era ya un ángel vivo, sino únicamente la figura de madera policromada de un mascarón de proa, como esas que cuelgan del techo en las tabernas de marineros. Nada más. El pomo de la espada estaba concebido para sostener bujías y recoger la cera fundida al caer. Había arrancado la bombilla, no quería permanecer a oscuras. Pude encontrar una vela. Así que me subí a un sillón, metí la vela en el pomo de la espada y me quedé sentado hasta muy entrada la noche, a la tenue luz del ángel[24].

Así pues, un ángel vivo que se aparece y sin pronunciar mensaje alguno se transforma en un mascarón de proa usado como

candelabro, a cuya luz penumbrosa continúa la espera del individuo, una espera sin esperanza alguna. Este texto de Kafka ha sido interpretado de maneras múltiples. José Jiménez lo ha visto como la espera de los seres humanos en el mundo actual, «sentados en la noche, a la tenue luz del ángel, desgarrados en un mundo de penumbra»[25] y relaciona a Kafka con otro visionario, Rimbaud, en quien se pueden encontrar las «primeras amarras poéticas del ángel de la modernidad». Máximo Cacciari conecta esta página de Kafka con los ángeles de Klee, pues en ella se entrelazan de manera paradójica «el Ángel Triunfante, el más tradicional y estereotipado, con la más tradicional y estereotipada de las imágenes profanas», la del mascarón de proa. Para Massimo Cacciari se trata de dos polos opuestos, de dos «máscaras-límites, por así decir, que abrazan los Ángeles-en-transformación y los Augenblicksgötter (dioses del instante) constantemente imaginados por Klee»[26]. Y tal vez aquí se encuentre una de las afinidades mayores entre Kafka y Benjamin: el ángel que enseña y educa en la espera y en la paciencia a los seres humanos. Por último, Robert Alter interpreta el relato de la aparición del ángel a Kafka como una historia postradicional que recrea la ilusión y la sensación de la experiencia visionaria al mismo tiempo que su frustración e imposibilidad: «El relato, que había comenzado bajo auspicios altamente teológicos, se convierte en una farsa trágica»[27]. Y sin embargo, el ángel proporciona, metamorfoseado, una débil luz, aunque sea vacilante, al alma durante la noche. El ángel silencioso de Kafka no transmite mensaje alguno en hebreo o en alemán, pero aporta esa luz penumbrosa al hombre al que se aparece. La revelación ya no existe más que como una débil luz en la larga noche de la vida.

2.4. Los ángeles de la muerte. En la anotación del Diario de Kafka del día 26 de noviembre de 1911 aparecen varios textos relacionados con la tradición judía del oriente europeo, especialmente de Polonia y Rusia. Uno de esos textos narra la siguiente historia:

Las tertulias de los Chassidim, en las que conversan alegremente sobre cuestiones del Talmud. Si la conversación se interrumpe o

alguien no toma parte en ella, se desquitan con cánticos. Se inventan melodías; si alguna les sale bien, llaman a otros miembros de la familia, para repetirla y estudiarla con ellos. Un milagroso rabino, que a menudo tenía alucinaciones, durante una de aquellas tertulias ocultó de pronto su rostro en el brazo que tenía puesto sobre la mesa, y así permaneció tres horas en medio del silencio general. Al despertar, lloró y les cantó a los presentes una alegre marcha militar, totalmente nueva. Era la melodía con la que los ángeles de la muerte acababan de acompañar al cielo a un milagroso rabino que había muerto en una remota ciudad rusa[28].

Benjamin, en sus recuerdos de infancia, se refiere también a la tradición judía del Ángel de la muerte, si bien en la versión de aquella figura del Éxodo que señalaba las casas de los egipcios donde los primogénitos debían morir como forma de presión divina para que el faraón permitiera al pueblo de Israel la salida de Egipto. Benjamin habla de su atracción infantil por las contraventanas cerradas en pleno día del Hospital de Santa Isabel, en la calle Lützow de Berlín, al lado de la casa familiar en la que él había nacido:

Si al menos hubiese podido mirar a través de las contraventanas firmemente cerradas del Hospital de Santa Isabel. Me había dado cuenta, cuando pasaba por la calle de Lützow, que algunas ventanas estaban cerradas en pleno día. A mi pregunta, se me había dicho que en aquellas habitaciones estaban los «enfermos de gravedad». Desde entonces siempre miraba hacia ellas. Puede que los judíos, cuando oyeran hablar del Ángel de la Muerte que con su dedo señalaba las casas de los egipcios cuyos primogénitos debían morir, se figurasen esas casas con el mismo horror que yo las ventanas que permanecían cerradas. Pero ¿en realidad el Ángel de la Muerte llevaba a cabo su cometido? ¿O tal vez las contraventanas se abrirían un buen día y el enfermo de gravedad convaleciente se asomaría por la ventana?[29]

2.5. Los ángeles de la noche del viernes. La anotación del Diario de Kafka a la que me he referido anteriormente prosigue con una referencia a la Cábala, en la que se habla del alma nueva que los fieles devotos reciben el viernes y cómo dos ángeles les acompañan a casa:

Según la Cábala, los devotos reciben en viernes un alma nueva, totalmente celestial, más delicada, que permanece con ellos hasta la noche del sábado.

La noche del viernes, dos ángeles acompañan a todos los devotos desde el templo hasta su casa; el dueño de la casa les recibe de pie en el comedor; se quedan poco tiempo[30].

2.6. Los ángeles como figurantes del Teatro natural de Oklahoma, en el último capítulo de América . En el capítulo octavo de esta obra, el protagonista, Karl Rossman, es atraído por un cartel en la esquina de una calle en el que se anuncia la posibilidad de que todo el mundo encuentre un trabajo en el gran Teatro integral de Oklahoma. Confiando en obtener un empleo, Rossman se dirige a Clayton y allí, en la entrada del hipódromo, se encuentra con una tarima recién construida y sobre la cual «centenares de mujeres –vestidas de ángeles, con telas blancas y grandes alas a la espalda– tocaban largas y refulgentes trompetas doradas»[31], subidas cada una en un pedestal oculto por las vestimentas angélicas. Algo más adelante, el protagonista se entera de que las mujeres-ángeles tocan durante dos horas y luego son sustituidas por los hombres, vestidos de diablos, la mitad de los cuales toca de nuevo las trompetas, y la otra mitad, los tambores. En su ensayo sobre Kafka a los diez años de su muerte, Benjamin comenta que el mundo kafkiano es un Teatro Universal donde el hombre se encuentra siempre naturalmente en escena. En la fiesta del hipódromo de Clayton –entre kermesse campesina y celebración infantil–, el niño de la fotografía (Kafka) habría perdido la tristeza de su mirada. E incluso afirma Benjamin que si no tuviesen alas atadas a la cintura, estos ángeles de la

fiesta podrían ser verdaderos. Como precursores de dichos ángeles, cita Benjamin al empresario que protege a «Un artista del trapecio» en el relato de Kafka o también al ángel custodio o policía que se encarga del asesino Schmar en «El fratricidio». El problema es que si entramos en esta dinámica benjaminiana cabría considerar como ángeles a muchos otros personajes de la prosa kafkiana y la nómina podría ser demasiado extensa. Creo que no es un buen camino esa multiplicación de las figuras angélicas.

2.7. El imperativo categórico kafkiano. En la carta a Scholem escrita en el exilio de París el 14 de abril de 1938, Benjamin establece una formulación del imperativo categórico kantiano en la versión de Kafka, que rezaría así: Handle so, dass die Engel zu tun bekommen [32]. («Actúa de tal manera que los ángeles tengan que hacer.») Se trata de una extraña formulación que, como el propio Benjamin afirma, tiene su origen en Kierkegaard, si bien atravesado por la lectura de este realizada por Kafka y que Benjamin conoce a través de Max Brod. En efecto, en la biografía de Franz Kafka escrita por Max Brod hay un pasaje en el que este transcribe un fragmento de una carta que él había recibido de Kafka en la que cita un pasaje de los diarios de Sören Kierkegaard, una selección de los cuales habían sido traducidos del danés y publicados en alemán bajo el título El libro del Juez. Extractos de sus Diarios 1833-1855 [33]. Dicho pasaje de Kierkegaard es el siguiente:

En cuanto aparece un hombre que trae consigo algo primitivo y, en consecuencia, no dice: «hay que tomar el mundo tal cual es», sino: «sea como sea el mundo, yo me quedo con una naturalidad original que no pienso cambiar en aras del bienestar del mundo»; en el mismo instante en que es oída esta palabra comienza a producirse una transformación de toda la existencia. Lo mismo que en la fábula: cuando se pronuncia la palabra y se abren las puertas del castillo encantado desde hacía cien años y todo cobra vida, la existencia se vuelve toda atención. Los ángeles empiezan a tener mucho trabajo y se interesan en ver qué resultará de todo aquello,

pues es esta su ocupación. Por el otro lado: los demonios oscuros y lúgubres, que habían permanecido repantingados en la inactividad, comiéndose las uñas, saltan de sus asientos y se desperezan, pues, dicen, aquí hay algo para nosotros, etc.[34]

Así pues, la palabra del individuo que abandona una ética de adaptación al mundo («hay que tomar al mundo tal cual es») para embarcarse en una ética de cambio de la realidad produce el despertar del sueño de los ángeles, pero también de los demonios y ambos se ponen a trabajar con sus diferentes y contrapuestas intenciones para llevar a las almas al cielo o al infierno. Este «dar trabajo a los ángeles» es transformado por Benjamin en el imperativo categórico kafkiano: «Actúa de tal manera que los ángeles tengan que hacer». Max Brod utiliza el texto de Kierkegaard citado por su amigo como una forma de subrayar el aspecto optimista y activo de su obra, ya que este hombre activo no puede ser un mero juguete de fuerzas sobrenaturales que no comprende, sino que se le imponen. Recalca así en Kafka una posición de libertad humana, aunque reconoce que esto es un elemento muy pequeño, pues la impresión que produce su literatura es más bien la del individuo sobrepasado por fuerzas sociales o religiosas que no entiende ni puede nunca entender. Brod insiste en que «las tesis de libertad y esperanza existen también» y que esos «arranques de una interpretación más optimista del mundo no deben ser descuidados si se quiere leer bien a Kafka»[35]. Unas páginas más adelante, Brod transforma ese cierto optimismo en la necesidad de vislumbrar un núcleo luminoso a través de las zonas sombrías y desvela una clave del humor de Kafka, de su alegría del mundo y de la vida que se hacía presente en las relaciones de amistad más personales y, de manera especial, cuando leía sus propias obras al grupo de amigos:

Tal humorismo se hacía particularmente claro cuando era Kafka mismo quien leía sus obras. Por ejemplo, nosotros los amigos estallamos en risas cuando nos hizo conocer el primer capítulo de El proceso. Y él mismo reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo. Bastante asombroso, si se piensa en la terrible seriedad de ese capítulo. Pero sucedía así.

Claro, no era una risa buena y placentera. Pero, con todo, había una partícula de risa buena, junto a las cien partículas de desasosiego que no pretendo negar. Solo quiero señalar lo que se olvida fácilmente cuando se contempla la obra de Kafka: su pliegue de alegría del mundo y de la vida[36].

A pesar de sus críticas a la interpretación de Max Brod (especialmente a su tesis de que debemos entender la vida y la obra de Kafka desde la categoría de la santidad), Benjamin coincide con aquel en algunos elementos esenciales: la importancia de los ángeles y la alegría o sentido del humor que atraviesan muchas de las narraciones kafkianas. En la famosa carta a Gerhard Scholem fechada en París el 16 de junio de 1938, Benjamin conecta los temas de la alegría, la esperanza (o la ausencia de ella) y los ángeles en la obra de Kafka en dos contextos diferentes. En primer lugar, se refiere a que Kafka parece construir su universo poético de manera similar a como Paul Klee elabora su cosmos pictórico como un mundo complementario. En esto se encuentran emparentados los dos y por ello también aparecen aislados del resto de la literatura de la época –Franz Kafka– o del resto de la pintura –Paul Klee–. Es importante esta conexión que Benjamin establece entre el novelista y el pintor porque se basa, en parte, en la figura del ángel. En efecto, Klee no es solo autor del conocido Angelus que Benjamin utiliza como Ángel de la Historia en su tesis IX, sino que realizó muchísimos otros ángeles a lo largo de su vida artística y como elemento importante en todas las etapas de su carrera. Y creo que tiene razón Perdita Rösch al establecer no solo la importancia medular de la figura del ángel como motivo en Klee, sino también como Denkfigur o Denkbild, figura o imagen de pensamiento, que le conecta directamente con Benjamin. Además, el Angelus Novus es la figura central a la que se refieren muchos otros ángeles de Klee o temas que ocupan toda su vida artística y, de manera especial, descubre su idea de entenderse a sí mismo como un ángel, esto es, como una figura de mediación entre lo divino y lo humano, alguien que transmite un mensaje de salvación a través del arte[37].

Pero volvamos a Kafka y a la conexión que Benjamin establece con la realidad del momento, tal como se proyecta teóricamente en la

física moderna y prácticamente en la técnica bélica capaz del asesinato en masa de millones de personas:

Quiero decir que esa realidad [física moderna y técnica bélica] apenas es experimentable por el individuo y que el mundo de Kafka, frecuentemente jovial y habitado por ángeles, es el complemento exacto de su época, que se dispone a suprimir en una manera considerable a los habitantes de este planeta. La experiencia personal de Kafka debieran adquirirla las grandes masas como la de su propia supresión[38].

Y en la misma carta, un poco más adelante, de nuevo Benjamin vuelve sobre el tema de los ángeles que reciben el encargo de hacer algo:

Quizá ayude más bien a los ángeles (compárese con el pasaje VII, p. 209, sobre los ángeles a los que se les encomienda una tarea), aunque con ellos podría hacerse de otra manera. Por eso, tal y como Kafka dice, hay muchísima esperanza, pero no para nosotros. Esta frase contiene verdaderamente la esperanza de Kafka. Es la fuente de su radiante serenidad[39].

La frase resaltada en cursiva tiene su origen también en el libro de Max Brod sobre su amigo Franz Kafka y refleja una conversación entre ambos del 18 de febrero de 1920. En ella, Kafka afirma en primer lugar que «somos pensamientos nihilistas que suben a la cabeza de Dios». A modo de respuesta, Brod le expone la enseñanza gnóstica del demiurgo, del creador maligno del mundo, del mundo como pecado de Dios:

«No –dijo Kafka–, no creo que seamos un naufragio tan radical de Dios; simplemente, uno de sus malos humores, un mal día».

«¿Habría, pues, esperanza fuera de nuestro mundo?» Sonrió: «Mucha esperanza; para Dios infinitas esperanzas. Únicamente para nosotros no las hay»[40].

¿Para quién puede haber esperanza? En el artículo de 1934 «Franz Kafka, a los diez años de su muerte», después de transcribir Benjamin toda esta conversación, señala que puede haber esperanza para algunos personajes de Kafka del tipo de los ayudantes que aparecen en varias obras o los mensajeros, aquellos individuos que han salido del seno de la familia. En un texto manuscrito preparatorio para dicho artículo añadiría otros personajes del tipo de los guardianes, los perros y los topos, Titorelli y Sortini, el jinete del cubo y los figurantes de Oklahoma. Para estos y sus semejantes, los embrionarios y los ineptos, puede existir también la esperanza[41]. La frase de Kafka sobre la ausencia de esperanza en el mundo podemos entenderla como un leit-motiv de la interpretación de Benjamin, pues la repite en varias ocasiones. De hecho, el tema de la esperanza o su imposibilidad le tocaba muy de cerca en muchas de las circunstancias difíciles de su vida, por ejemplo, durante su años de exilio, con la mirada siempre puesta en el avance del nazismo, contra el cual al final se quebró toda su capacidad de resistencia en la huida a través de los Pirineos en 1940.

Wilhelm van Reijen y Herman van Doorn[42] han conectado esta misma conversación entre Brod y Kafka con la anotación de Walter Benjamin sobre el ángel de la esperanza de la puerta sur del Baptisterio de Florencia en Dirección única:

FLORENCIA. BAPTISTERIO. En el portal la Spes de Andrea Pisano. Sentada, alza los brazos con gesto desvalido hacia un fruto que le resulta inalcanzable. Y sin embargo es alada. Nada más verdadero[43].

Ilustración VI-6. La esperanza de Andrea Pisano en la puerta sur del Baptisterio de Florencia. Foto del autor.

Así pues, la esperanza es un ángel sentado que levanta sus manos intentando conseguir un objeto que nunca logra alcanzar. Aunque

podría usar sus alas para levantarse y volar hacia el fruto que atrae su deseo, nunca lo hace. La esperanza siempre permanece en ese estado de tensión y no se hace realidad la plenitud de la posesión del objeto de su deseo. Y si por casualidad esto se consiguiera, pero esto, como diría Kafka, nunca, nunca podría suceder, un nuevo objetivo se plantearía como búsqueda interminable. La esperanza acaba siendo un esfuerzo sin esperanza, el intento constante de lograr algo que se aleja cuando nos acercamos a ello, un anhelo sin cumplimiento posible. Es preciso recordar aquí también las reflexiones finales de Benjamin en su ensayo sobre Las afinidades electivas de Goethe, donde la esperanza se presenta en un momento clave del relato, en el abrazo de los enamorados junto a las aguas tranquilas del lago: «La esperanza pasó sobre sus cabezas como una estrella fugaz»[44]. Pero los amantes, encerrado cada uno en los brazos del otro, no pueden ver la estrella que cruza el cielo sobre ellos, una esperanza paradójica y fugaz, en la que parece posible vencer todos los problemas que se oponen a su relación:

Aquella esperanza absolutamente paradójica y fugaz surge por último de la apariencia de reconciliación, como a medida que el sol se va apagando sale en el crepúsculo la estrella vespertina que sobrevive a la noche. Su destello es, por supuesto, el de Venus. Y toda esperanza descansa sobre ese ínfimo destello, y hasta la más rica proviene solo de él[45].

Benjamin rescata un momento de esperanza, nos recuerda que Elpis era una de las Palabras primigenias para Goethe, y relaciona la certeza de la esperanza de los enamorados de las Afinidades electivas con la «esperanza de salvación que albergamos para todos los muertos». Este es el único derecho para creer en la inmortalidad, una fe que no puede encenderse en la propia existencia de uno mismo, sino en la idea de salvar de la muerte los deseos justos y no realizados de los perdedores en la lucha por la existencia. Según comenta Adorno, «el centro de la filosofía de Benjamin es la idea de salvación de lo muerto como restitución de la vida desfigurada»[46], pues en todas sus fases ha pensado al mismo tiempo el ocaso del individuo moderno y la salvación del ser humano. La muerte no ha

de tener la última palabra, sino que las víctimas de la historia han de seguir presentes en la memoria de los vivos, reivindicados en su recuerdo. Tenemos un deber de memoria para todos aquellos que han visto truncados por la historia sus justas aspiraciones y anhelos, pues como concluye su artículo categóricamente Benjamin, «la esperanza solo nos ha sido dada por los desesperanzados»[47] (Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben)[48].

2.8. Ángeles ocultos en la obra de Kafka. Los últimos ejemplos de figuras angélicas en la obra de Kafka son aquellos que se esconden bajo otros ropajes, pero que podemos interpretar también desde el centro de la elipse correspondiente a la tradición religiosa como enviados de la divinidad. Me voy a referir solo a tres casos: un guardián, una victoria y un mensajero.

1. El guardián de la parábola «Ante la Ley»

Una de las principales funciones de los ángeles dentro de la tradición judeocristiana consiste en guardar, proteger, defender, bien un espacio cerrado como el Paraíso terrenal después de la expulsión de Adán y Eva, bien los pasos del alma individual por la vida, como es el caso del Ángel de la Guarda. Uno de los mejores relatos breves de Franz Kafka –si no el mejor– contiene precisamente la figura de un guardián que controla e impide el acceso a la Ley. Este relato, denominado «Ante la Ley» (Vor dem Gesetz), comienza con las siguientes palabras:

Ante la ley hay un guardián. A este guardián se acerca un hombre del campo y le pide que le permita entrar en la ley. Pero el guardián dice que ahora no puede permitirle la entrada. El hombre reflexiona y luego pregunta si podrá entrar más tarde. «Es posible», dice el guardián, «pero no ahora»[49].

En dos páginas magistrales, cuenta Kafka cómo el hombre del campo consume su vida, sentado ante la puerta de la ley durante días y años, intentando por todos los medios convencer al guardián para que le permita entrar. Nunca lo consigue. Ya envejecido, cercano a su muerte, resume su experiencia de todos esos años para hacer una nueva pregunta al guardián:

«Todo el mundo se esfuerza por llegar a la ley», dice el hombre, «¿cómo es posible entonces que, durante tantos años, nadie haya pedido la entrada más que yo?» El guardián se da cuenta de que el hombre está cerca de su fin, y para que las palabras lleguen a su oído, que se extingue, le grita con fuerza: «Por aquí no podía tener acceso nadie más que tú, porque esta entrada estaba destinada solo a ti. Ahora me voy y la cierro»[50].

Este relato fue escrito por Kafka en noviembre-diciembre de 1914, pocos meses después del comienzo de la Primera Guerra Mundial, y publicado primero independientemente en 1916 y más tarde conjuntamente con otras narraciones en 1919. También fue incluido en el capítulo IX de El proceso, en la conversación entre Josef K. y el sacerdote (capellán de prisiones y, como tal, miembro del tribunal). Dentro de la catedral, el sacerdote le cuenta a K. la parábola y después sigue una discusión sobre su interpretación. Lo que me interesa aquí es únicamente aclarar el estatus del guardián como ángel, si nos situamos en el foco de la tradición religiosa dentro de la elipse de las interpretaciones de Kafka, propuesta por Benjamin. En realidad, el relato de Kafka parece estar dando la vuelta, como a un guante, a una leyenda de la literatura rabínica, el Midrash Pesikta Rabati. Aquí se trata de un comentario alegórico a un pasaje del libro del Éxodo, en el que Moisés sube al monte Sinaí para recibir de Yahvé las Tablas de la Ley. Moisés consigue su objetivo tras superar todos los obstáculos planteados por cuatro ángeles guardianes: Kemüel, Hadarniel, Sandalfon y Galizar. Situados estratégicamente en el monte, cada uno ante una puerta de la ley, estos ángeles guardianes de la ley van poniendo dificultades

cada vez mayores a la entrada de Moisés. Al final de esta narración, Dios entrega a Moisés la Ley (Torá) y le acompaña en su descenso del monte, preservándole de los guardianes. Kafka invierte el sentido del mensaje parabíblico: Moisés es transformado en un hombre del campo que no puede tener acceso a la ley porque se lo impide el primero de los ángeles guardianes y muere sin haber podido traspasar el umbral[51].

Si nos situamos en el otro foco de la elipse, el de la vida del hombre moderno, cabría decir que Kafka transforma la idea liberal de la igualdad de todos ante la ley en su contrario: nadie puede tener acceso a la ley porque todas las puertas están celosamente guardadas. Como he señalado en otro contexto, Kafka refleja la contradicción entre la ideología liberal de acceso general de todos a la ley en igualdad de condiciones y la realidad cotidiana en que dicho acceso estaba vedado para la mayoría de la población, para la mayoría de los obreros que acudían al Instituto de Seguros de Accidente de Trabajo en el que ocupaba su puesto de funcionario[52].

2. Escena de Titorelli en El proceso: Diosa de la Justicia, de la Victoria y de la Caza al mismo tiempo

Josef K., a la búsqueda de alguna solución para el proceso en el que se ha visto envuelto sin saber siquiera de qué se le acusa, acude a las habitaciones de Titorelli, el pintor de los jueces quien, supuestamente, puede ejercer sus influencias y buenos oficios sobre el tribunal. Muchos elementos interesantes se podrían destacar de la larga conversación entre K. y el pintor, pero me tengo que reducir a la escena en que aparece una diosa alada, la Victoria, que bien puede considerarse también como un ángel cristiano, el Ángel de la Victoria, pues ambos poseen los mismos atributos simbólicos: la corona de laurel y la palma del vencedor. En la conversación con Titorelli, K. le pregunta por un cuadro en el que está trabajando. Se trata del retrato de un juez del tribunal, sentado en su trono oficial. K. mira atentamente el retrato, le llama la atención en el centro del respaldo del trono una extraña figura que no consigue identificar y pregunta por ella al pintor. Este reconoce que aún debe trabajarla

un poco más y da unos toques a la figura, pero K. tampoco consigue identificarla:

«Es la Justicia», dijo finalmente el pintor. «Ahora me doy cuenta», dijo K., «esto es la venda que le cubre los ojos y aquí está la balanza. Pero, ¿no tiene alas en los pies y no parece que esté corriendo?» «Sí», dijo el pintor, «he tenido que pintarla así por encargo. En realidad se trata de la Justicia y de la diosa de la Victoria en una sola imagen». «La relación no es muy acertada», dijo K. sonriente, «porque la Justicia tiene que estar quieta, de lo contrario se moverá la balanza y no será posible un solo juicio justo». «Yo me atengo a lo que me han encargado», dijo el pintor[53].

Josef K. acepta la explicación de Titorelli para no incomodarle, ya que de él depende la información sobre su proceso. La conversación continúa y el pintor comienza de nuevo a trabajar en la figura, pero poco a poco ya no se trata de la Justicia y la Victoria juntas en una sola imagen, sino que más bien guarda una semejanza absoluta con la diosa de la Caza. Con muy pocas pinceladas, Titorelli ha logrado esa transformación: Justicia, Victoria y Caza se superponen como tres diosas en una sola. Roberto Calasso ha analizado este pasaje de El proceso a partir de una frase de Josef K., según la cual, «un solo verdugo podría sustituir al tribunal entero»:

Ese verdugo es la muerte misma, que actúa sin necesidad de instructor ni de sentencia, así como la diosa de la Caza –que K. había creído reconocer en el cuadro que estaba en el caballete de Titorelli– dispara desde la espesura del bosque, sin un juicio preliminar que la autorice. K. ha percibido con toda lucidez que el tribunal es el lugar en el que la diosa de la Justicia y la diosa de la Caza se superponen hasta coincidir. Titorelli insinúa que en la misma figura se podría reconocer también a la diosa de la Victoria. Pero esto es un agregado superfluo. Para el tribunal, la Victoria existe en todo momento en que el mundo existe[54].

Benjamin se refiere en la Obra de los Pasajes a la continuación de esta escena de la conversación entre Josef K. y Titorelli, en la que este le intenta vender sus paisajes de landas, todos iguales pero todos nuevos. Benjamin utiliza esta escena para definir la «modernidad» como lo nuevo en el contexto de lo que siempre ha estado ahí. El paisaje de landa, siempre nuevo y siempre el mismo de Kafka (El proceso), no es una mala expresión de este estado de cosas[55]. Y unas páginas más adelante, Benjamin regresa al tema: «Para el motivo de los cuadros de las landas en la novela Der Prozess de Kafka: en la era propia del infierno, lo nuevo (es decir, lo que acompaña) es lo-ya-siempre-igual-eternamente»[56]. En este mismo contexto, Benjamin define la «modernidad» como la época del infierno, según hemos visto ya en el capítulo anterior.

Por otro lado, cabe recordar un dibujo de Pierre-Paul Prud'hon, realizado en torno a 1805, y que se encuentra en el Cabinett des dessins del Museo del Louvre. Es posible que tanto Kafka (en alguno de sus viajes a París) como Benjamin (durante su época de exilio en la capital de Francia) hubieran visto este cuadro, aunque no conozco constancia alguna de ello. En cualquier caso, el dibujo de Prud'hon concuerda muy bien con la idea de Kafka de la relación entre las tres diosas presentes en el dibujo de Titorelli en el capítulo VII de El proceso. Bajo el título de «Némesis arrastra a dos delincuentes ante el trono de la Justicia», presenta Prud'hon una compleja escena en la que podemos ver a Némesis (la diosa de la venganza justa que persigue inexorablemente a todos los culpables), llevando ante el trono de la Justicia (Themis) a los asesinos de una mujer y su hijo, cuyos cadáveres se encuentran en los escalones. La Justicia aparece sentada en su trono, con la espada en la mano y rodeada de las otras tres virtudes cardinales, que son también atributo del buen gobernante: a la izquierda, la Templanza con las bridas del caballo que debe sujetar; detrás, la Prudencia, y a la derecha, la Fortaleza con la mano izquierda apoyada en una columna. Las cuatro virtudes miran hacia una Némesis victoriosa que ha cazado y arrastra a los criminales para que se haga justicia. Las figuras más primitivas de Némesis, como la del templo de Rhamnus, carecen de alas. Según señala Wolfgang Pleister[57], no está muy claro el origen de las alas de Némesis, que aparecen por

primera vez en la época helenística, a partir del siglo III antes de Cristo. Las alas de Némesis simbolizan la rapidez con la que persigue y detiene a quienes han quebrado el derecho o cometido el pecado de hybris, saliéndose de los límites marcados por los dioses a los seres humanos. Pero las alas también pueden haber sido adoptadas a partir de la diosa Niké (o Victoria en su acepción latina), que aparece siempre como un ser alado desde el siglo V antes de nuestra era. Némesis siempre vence frente al mal, por ello pueden haberse unido sus atributos –y en concreto las alas– con los de la diosa Victoria. Así pues, Némesis lleva siempre en sí la Victoria y es una parte de la Justicia, aquella que persigue con eficacia y Caza al delincuente. Pero Némesis no representa toda la Justicia, sino solo su brazo persecutorio y no puede dictar sentencia, ya que está sometida a Themis (en la versión griega) o a la Justicia pública (versión romana) o a la Justicia como virtud cardinal rodeada de las otras tres virtudes en la versión política del príncipe cristiano. En cualquier caso, Justicia, Caza y Victoria se unifican en la figura de Némesis.

Ilustración VI-7. Pierre-Paul Prud'hon, «Némesis arrastra a dos delincuentes ante el trono de la Justicia». En torno a 1805. Cabinett des dessins, Louvre, Paris.

El mismo pintor, Pierre-Paul Prud'hon, realizó en 1808 otro cuadro titulado «Justicia y Venganza persiguen al criminal». En un primer plano el asesino huye dejando atrás a la víctima, desnuda y muerta. Sobre ellos, representa Prud'hon dos figuras femeninas aladas: una de ellas, la Venganza, con una antorcha para iluminar al asesino dondequiera que se pueda esconder, y la otra, la Justicia, con una balanza. Se trataría aquí de un desdoblamiento de Némesis, la diosa de la venganza justa, que persigue a quien infringe la ley con la rapidez que le otorgan sus alas. Marcel Proust, en La parte de Guermantes, tercer volumen de En busca del tiempo perdido, se refiere explícitamente a este cuadro, afirmando que «Françoise parecía La Justicia aclarando el crimen»[58]. Benjamin conocía este texto ya que tradujo, con su amigo Franz Hessel, el volumen Guermantes [59] y, muy posiblemente, conocía también el cuadro de Prud'hon.

Ilustración VI-8. Pierre-Paul Prud'hon, «Las diosas de la Justicia (Diké, a la izquierda) y de la Venganza (Némesis, a la derecha) persiguen al criminal». Wikimedia Commons.

3. El mensajero de la «Leyenda del mensajero imperial»

Los ángeles son entendidos tradicionalmente desde el Antiguo Testamento como «mensajeros», como seres superiores a los hombres y que trasladan a los mortales un mensaje de Dios. Si partimos de esta idea de la tradición judía –y también de la tradición cristiana– podremos ampliar el número de ángeles que aparecen en Kafka, teniendo en cuenta a esos «mensajeros» y considerar la posibilidad de que también resulte ser un ángel ese misterioso individuo que intenta atravesar todo el imperio con el mensaje de un emperador difunto. Benjamin comienza su artículo

«Construyendo la muralla china» con la transcripción completa de una narración de Kafka titulada «El mensaje imperial». Esta fábula, supuestamente china, dice así:

El emperador, a ti, miserable, menguado súbdito, mínima sombra imperial que huye a la más lejana lejanía ante el sol imperial, precisamente a ti te ha enviado el emperador desde su lecho de muerte un mensaje. Junto al lecho ha susurrado el mensaje a un mensajero que se arrodillaba; y tanto le importaba que hizo que se la repitiese al oído. Con movimientos de cabeza confirmaba la exactitud de lo dicho. Y ante todos los espectadores de su muerte (todas las paredes, todos los impedimentos fueron derribados y en la abierta escalera, batida amplia y largamente, forman corro todos los grandes del reino), ante todos ellos despachó al mensajero. Este se puso en seguida en camino: un hombre fuerte, incansable; echando una vez hacia adelante un brazo, luego el otro, se abría paso entre la multitud; si encuentra resistencia, muestra sobre su pecho el signo del sol; avanza con más facilidad que ningún otro. Pero la multitud es tan grande; sus habitaciones no tienen fin. Si se abriese el campo libre, cómo volaría y qué pronto oirías en tu puerta la espléndida llamada de sus puños. En lugar de ello, se consume en un esfuerzo inútil. Todavía sufre apretones en las cámaras del palacio interior; jamás llegará más allá; y si lo lograse, nada se ganaría con ello; tendría entonces que habérselas con los patios; y tras los patios el segundo palacio que los abarca; y otra vez escaleras y patios; y otra vez un palacio; y así durante milenios; y si por fin se descolgase por la puerta más externa (cosa que nunca, nunca sucederá) se encontraría en primer lugar con la ciudad residencial, el centro del mundo, levantada muy alto sobre el suelo. Nadie en absoluto la atravesará con el mensaje de un muerto. Tú en cambio te sientas junto a la ventana y sueñas con él, cuando la tarde llega[60].

¿Se trata en la parábola de un emperador chino moribundo? ¿O más bien Kafka está intentando transmitir un mensaje cifrado no para los habitantes del extremo Oriente, sino para sus contemporáneos occidentales? Desde cada uno de los focos de la elipse de que

hablara Benjamin para la interpretación de Kafka, habría una posible interpretación. Si nos situamos en el primer foco de la elipse, el de la tradición religiosa judía, podríamos ver en el emperador una figura del Dios moribundo del Antiguo Testamento, cuyo mensaje no puede ya alcanzar a nadie. El ángel o mensajero nunca puede terminar de atravesar la ciudad y solo podemos soñar con él. Si nos ubicamos en el segundo foco de la elipse, el de la situación social y política coetánea de Kafka, cabe interpretar que se podría tratar del emperador de Austria-Hungría Francisco José, de quien Kafka fue súbdito durante muchos y eternos años, muerto en plena Primera Guerra Mundial, el 21 de noviembre de 1916, unos meses antes de que esta leyenda fuera escrita en marzo-abril de 1917.

Benjamin no interpreta esta enigmática historia. Simplemente dice que el aludido, ese individuo que se sienta junto a la ventana y sueña con el mensaje que nunca llega, es, sobre todo, el mismo Kafka. Y nos hace una pregunta retórica, la misma con la que quiero yo terminar este capítulo: «¿Pero quién era Kafka?»

Notas al pie

[1] Otras interpretaciones de estas dos fotos pueden verse en el capítulo III («The Angel of History as Photographer: Walter Benjamin's Berlin Childhood around 1900) del libro de Linda Haverty Rugg, Picturing Ourselves. Photography & Autobiography, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 133-187, y en Eduardo Cadava, Words of Light. Theses on the Photography of History, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1997, pp. 106-115.

[2] Walter Benjamin, «Franz Kafka, en el décimo aniversario de su muerte», en Obras, libro II/vol. 2, Madrid, Abada, 2009, p. 17.

[3] Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900, ed. cit., pp. 92-93. En una carta a Gretel Karplus, la futura mujer de Adorno a quien Benjamin llamaba Felizitas, recuerda el propio Benjamin este texto de «Mumemerehlen»: «En él hablo de una imagen de mi niñez cuyo original una vez le mostré. Aquí se me ve de pie con una chaquetita de lentejuelas delante de una palmera. Con la carta le adjunto una foto en la que usted me verá de nuevo –treinta y cinco años después– delante de una palmera. Y aunque no se trata de una palmera interior –esa es la foto que verá– no ha nacido en menor medida de una circunstancia menos ajena que la mascarada de la imagen infantil. Se trata concretamente de una foto de pasaporte que me he hecho en Mallorca». (Walter Benjamin, Cartas de la época de Ibiza, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 233.

[4] Cfr. W. Benjamin, Berliner Kindheit um neunzehnjahrhundert (Fassung letzter Hand), en Gesammelte Schriften, VII.1, pp. 417-418.

[5] W. Benjamin, Infancia en Berlín, ed. cit., p. 94.

[6] Gerhard Scholem, Walter Benjamin. Historia de una amistad, Barcelona, Península, 1987, p. 47.

[7] Ibidem, p. 153.

[8] Ibidem, p. 221.

[9] En alemán han sido recogidos todos los textos de Benjamin sobre Kafka en el libro editado por Hermann Schweppenhäuser, Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Frankfurt, Suhrkamp, 1981.

[10] En Walter Benjamin, Obras, libro II/vol. 2, ed. cit., pp. 9-40.

[11] En ibidem, pp. 290-297.

[12] En Walter Benjamin/Gershom Scholem, Correspondencia 1933-1940, edición de Gershom Scholem, Madrid, Taurus, 1987. El propio Scholem tuvo una gran preocupación por la interpretación de Kafka desde las posibles relaciones entre el mundo literario de este y algunas herejías de la mística judía. Véase el libro de Stéphane Mosès, El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Madrid, Cátedra, 1997, especialmente el capítulo 8, pp. 177-202.

[13] Cfr. «Conversaciones con Brecht (Notas de Svendborg)», último capítulo del libro Walter Benjamin, Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3, Madrid, Taurus, 1975, pp. 135-152. Sobre la relación entre los dos autores, véanse los libros Erdmut Wizisla, Benjamin y Brecht. Historia de una amistad, Buenos Aires, Paidós, 2007, y Erdmut Wizisla (Hg.), Benjamin und Brecht. Denken in Extremen, Berlin, Akademie der Künste / Suhrkamp, 2017.

[14] Walter Benjamin, «Moral de caballero», en Obras, libro IV/vol. 1, Madrid, Abada, 2010, pp. 420-422.

[15] Walter Benjamin/Gershom Scholem, Correspondencia 1933-1940, ed. cit., p. 246.

[16] Ibidem, p. 247. Cfr. Sigrid Weigel, Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder, Frankfurt, Fischer, 2008. Todo el capítulo 6 de este libro es una excelente interpretación de la lectura que Benjamin hace de Kafka como una crítica de los elementos de la teología judía y cristiana. Véase también de Sigrid Weigel el

artículo «Zu Franz Kafka» en Burkhardt Lindner (ed.), Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2006, pp. 543-557.

[17] Así lo señala Martin Jay en su libro La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt, Madrid, Taurus, 1974, p. 335.

[18] Palabras de Benjamin en una carta a Rychner, en 1931. Walter Benjamin, Briefe (edición de Gerhard Scholem y Theodor W. Adorno), Frankfurt, Suhrkamp, 1966, vol. II, p. 524.

[19] Para una interpretación de Kafka desde el punto de vista de su análisis crítico de la burocracia, puede verse mi libro La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka, Madrid, A. Machado, 1989.

[20] Gerhard Scholem, Walter Benjamin. Historia de una amistad, ed. cit., p. 151.

[21] Franz Kafka, Diarios (1910-1913), Barcelona, Lumen, 1975, p. 188, anotación del día 25-12-1911. (Franz Kafka, Tagebücher 1910-1923, Frankfurt, Fischer, 1986, p. 156.)

[22] F. Kafka, Diarios (1910-1913), Barcelona, Lumen, 1975, p. 266.

[23] Ibidem, p. 265.

[24] Franz Kafka, Diarios (1914-1923), Barcelona, Lumen, 1975, pp. 61-62. Aunque el contexto sea muy diferente, no quisiera dejar de recordar la compulsión coleccionista de Pablo Neruda que le llevó a reunir en su casa de Isla Negra los más bellos mascarones de proa y a relacionarlos también con los ángeles, como en los versos del Canto General (Obras completas, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1999, pp. 790-791), dedicados precisamente a una estatua de proa: «Cuando ángeles y reinas que nacieron contigo / se llenaron de musgo, durmieron destinados / a la inmovilidad con un honor de muertos, / tú subiste a la proa delgada del navío / y ángel y reina y ola, temblor del mundo fuiste». […] «Y en tu empinado pecho de lámpara o de diosa / torre turgente, inmóvil amor, vive la vida. / Tú navegas conmigo,

recogida, hasta el día / en que dejen caer lo que soy en la espuma».

[25] José Jiménez, El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 118.

[26] Massimo Cacciari, El Ángel necesario, Madrid, A. Machado, 1989, p. 56.

[27] Robert Alter, Les anges nécessaires. Kafka, Benjamin y Scholem entre tradition y modernité, Paris, Les Belles Lettres, 2001, pp. 199-200.

[28] Franz Kafka, Diarios (1910-1913), Barcelona, Lumen, 1975, pp. 157-158. (He añadido la cursiva.)

[29] Walter Benjamin, Infancia en Berlín..., ed. cit., pp. 156-158. (He añadido la cursiva.)

[30] Franz Kafka, Diarios (1910-1913), ed. cit., p. 158.

[31] Franz Kafka, América, Madrid, Alianza/Emecé, 1982, p. 295.

[32] Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 83.

[33] Sören Kierkegaard , Buch des Richters. Seine Tagebücher 1833-1855, Jena/Leipzig, Diedrichs, 1905.

[34] Max Brod, Kafka, Madrid, Alianza, 1982, p. 163. (He añadido la cursiva.) La carta completa puede verse en Franz Kafka, Cartas a Max Brod (1904-1924), edición de M. Pasley, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1992, pp. 156-159. Resulta también interesante la carta anterior escrita igualmente en marzo de 1918 desde Zürau, un pequeño pueblo en el que Franz Kafka se había refugiado durante algunos meses para dedicarse a escribir en contacto con la naturaleza, al tiempo que lograba escapar de la rutina del trabajo burocrático de su oficina en Praga. Kafka afirma: «probablemente sea cierto que me he perdido en Kierkegaard» (ibidem, p. 154). Los paralelismos entre los dos escritores en cuanto a la angustia existencial o los problemas en torno al compromiso matrimonial fueron conscientemente reconocidos por el propio Kafka, quien se sumergió en la lectura de Kierkegaard. A su refugio de Zürau se

llevó posiblemente la versión alemana de los diarios de Kierkegaard (que ya había leído anteriormente en 1913) y reconoce que había leído en las dos semanas anteriores otras obras de Kierkegaard como Temor y Temblor, O lo uno o lo otro y La repetición. Por otro lado, quisiera señalar que tal vez las palabras de Kierkegaard tengan una cierta resonancia de los versos casi finales del Fausto de Goethe, donde los ángeles justifican su acción de llevarse el alma de Fausto al cielo a pesar del pacto que este había firmado con el diablo: «A aquel que se afana siempre aspirando a un ideal, podemos nosotros salvarle».

[35] Max Brod, Kafka, ed. cit., p. 164.

[36] Ibidem, pp. 170-171.

[37] Cfr. Perdita Rösch, Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke, München, Fink, 2009. Puede verse una amplia selección de los ángeles de Klee en el libro de Ingrid Riedel, Engel der Wandlung. Die Engelbilder Paul Klees, Freiburg/Basel/Wien, Herder/Spektrum, 2000, o también en el libro de Boris Friedewald, Die Engel von Paul Klee, Köln, DuMont, 2013.

[38] Carta de Benjamin a Scholem, París, 12 de junio de 1938. Cito por Walter Benjamin/Gershom Scholem, Correspondencia 1933-1940, ed. cit., p. 247. (He añadido el resaltado en negrita.)

[39] Ibidem, p. 249. (He añadido la cursiva.) Con «el pasaje VII, p. 209» Benjamin se refiere al tomo VII de la edición de obras de Kafka que contiene su biografía escrita por Max Brod.

[40] Max Brod, Kafka, ed. cit., p. 76.

[41] Cfr. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II.3, Frankfurt, Suhrkamp, p. 1224.

[42] Wilhelm van Reijen / Hermann van Doorn, Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik, Frankfurt, Suhrkamp, 2001, p. 148.

[43] W. Benjamin, Dirección única, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 68.

[44] W. Benjamin, «Las afinidades electivas de Goethe», cito por la traducción de G. Calderón y G. Mársico en W. Benjamin, Dos ensayos sobre Goethe, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 101.

[45] Ibidem, p. 101.

[46] Theodor W. Adorno, «Caracterización de Walter Benjamin», en Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad (trad. Manuel Sacristán), Barcelona, Ariel, 1962, p. 258. Este artículo plantea algunas de las similitudes entre Benjamin y Kafka. Véase también el artículo de Adorno, «Apuntes sobre Kafka», en el mismo libro, pp. 260-292, donde establece que en el mundo kafkiano, el reino de los hombres se hace infernal bajo los artificiales ojos del ángel. También conecta el mundo de ideas representado por el teatro natural de Oklahoma en el último capítulo de la novela América de Kafka, con el título de una comedia cinematográfica americana: Shopworn Angel: «Mientras que en los interiores en que habitan los hombres habita la desgracia, los rincones de la infancia, lugares abandonados como la caja de la escalera, son rincones de esperanza» (p. 292).

[47] Walter Benjamin, «Las afinidades electivas de Goethe», ed. cit., p. 102. No deja de ser curioso constatar que en Infancia en Berlín (ed. cit., p. 47), Benjamin describe el papel salvador del teléfono para la primera generación que lo experimentó. Para esa generación, el teléfono «fue el consuelo de la soledad. A los desesperados que querían dejar este mundo miserable les enviaba el destello de la última esperanza. Compartía el lecho de los abandonados». Es la primera versión del «teléfono de la esperanza».

[48] Walter Benjamin, «Goethes Wahlverwandtschaften», en Gesammelte Schriften, Band I.1, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 201.

[49] F. Kafka, El proceso, trad. Feliu Formosa, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 219.

[50] Ibidem, p. 220.

[51] Véase la interpretación de Ulf Abraham, «Mose Vor dem Gesetz. Eine unbekannte Vorlage zu Kafkas Türhüterlegende». En Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschsft und Geistesgeschichte,

57/4, 1983, pp. 636-650. Este artículo también está incluido en el interesante libro sobre las interpretaciones de «Ante la ley» editado por Manfred Voigts, Franz Kafka «Vor dem Gesetz». Aufsätze und Materialien, Würzburg, Könighausen & Neumann, 1994.

[52] Véase una interpretación más amplia de la parábola de Kafka en mi libro La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka, Madrid, A. Machado, 1989, pp. 173-180.

[53] F. Kafka, El proceso, ed. cit., p. 151.

[54] R. Calasso, K., Barcelona, Anagrama, 2005, p. 259. Sobre la fusión de las tres diosas de la Justicia, de la Victoria y de la Caza en esta escena de El proceso también escribe Rafael Ángel Herra en su libro Lo monstruoso y lo bello, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988, p. 110: «Titorelli sigue haciendo retoques: K. ve una nueva deformación del signo inicial, las diosas [de la Justicia y de la Victoria] se funden en una tercera, la diosa de la caza –trilogía bestial, como Hécate– y la acción de la justicia se connota con los espacios semiológicos de la cacería, la depredación, la rapacidad, el perseguido y el perseguidor, el acoso perfecto y la fuga imposible».

[55] Cfr. Walter Benjamin, Obra de los pasajes, vol. 2, ed. cit., pp. 868-869.

[56] Ibidem, p. 875. [S 2 a, 3].

[57] Cfr. Wolfgang Pleister, «Der Mithos des Rechts», en Wolfgang Pleister y Wolfgang Schild (eds.), Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln, DuMont, 1988, pp. 21-22.

[58] Marcel Proust, En busca del tiempo perdido, III: La parte de Guermantes, Barcelona, Círculo de Lectores, 2009, p. 351.

[59] Cfr. Eric Karpeles, Marcel Proust und die Gemälde aus der verlorenen Zeit, Berlin, DuMont, 2010, pp. 164-165. Aunque Proust cambia el título del cuadro de Prud'hon, resulta claro que se refiere a él.

[60] Benjamin transcribe la parábola en su artículo «Construyendo la

muralla china», que puede verse en la traducción castellana de Jesús Aguirre, en Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1, Madrid, Taurus, 1980, pp. 209-210. Kafka introdujo dicha leyenda como un elemento en «De la construcción de la muralla china» y puede verse en sus relatos editados en castellano bajo el nombre La muralla china. Cuentos, relatos y otros escritos, Madrid, Alianza, 1983, pp. 16-17; la versión original alemana de la parábola del mensajero imperial forma parte del relato «Beim Bau der Chinesischen Mauer» y se encuentra en Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass, editados por Max Brod en Frankfurt, Fischer, 1986, pp. 59-60.

Capítulo VII

El vuelo del Ángel a Iberoamérica

Ilustración VII-1. Monumento a la Independencia en Ciudad de México («El Ángel») poco después de su inauguración en 1910. Foto de autor desconocido.

1. LA «CONEXIÓN ESPAÑOLA» DE WALTER BENJAMIN

Este último capítulo, que es más bien un epílogo, trata de descubrir algunos elementos de lo que podemos llamar la «conexión española» de Walter Benjamin. Su primera relación con el mundo intelectual hispánico se origina en los textos de la literatura española del Renacimiento y, especialmente, del Barroco, fundamentales para escribir su tesis de habilitación para la Universidad de Frankfurt, redactada entre 1924 y 1925, bajo el título Ursprung des deutschen Trauerspiels (El origen del drama barroco alemán). En este complejo texto, Benjamin se refiere, por ejemplo, a Menosprecio de corte y alabanza de aldea de fray Antonio de Guevara, de quien toma observaciones sobre el cortesano y la infernal vida de la corte. Utiliza la Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas de Diego de Saavedra Fajardo, cuyos grabados alegóricos le resultan muy útiles para su propia argumentación. Afirma que en el teatro de Calderón se puede estudiar la forma artística del Trauerspiel barroco en su mayor grado de acabamiento, cita La vida es sueño y otras obras como El mayor monstruo los celos o El príncipe constante. Y finalmente, manifiesta una admiración grande por Baltasar Gracián. A este propósito resulta muy significativa la afirmación de Benjamin en una carta escrita el 31 de mayo de 1935 a Adorno, donde a propósito de su investigación en marcha sobre los pasajes de París dice lo siguiente: «Si alguna vez me he mantenido fiel al lema de Gracián que yo hice mío, “en toda cosa, intenta siempre poner al tiempo de tu parte”, creo que fue en mi modo de proceder en todo este trabajo»[1]. A pesar de que el tiempo no estuvo de su parte y su magna obra quedó inacabada, es preciso insistir en las conexiones de Benjamin con el Barroco español, especialmente a través de Gracián.

El trabajo sobre el drama barroco fracasó como tesis de Habilitación al no ser aceptada por la Universidad de Frankfurt, muy posiblemente porque los catedráticos Hans Cornelius y Franz Schultz, a quienes correspondía el voto decisivo sobre la Habilitación, no entendieron ni una palabra del texto[2]. Como

consecuencia, Benjamin se vio obligado a renunciar a una carrera académica en la Universidad alemana. El 27 de julio de 1925 recibe Benjamin la noticia del rechazo de su tesis de Habilitación y varias semanas más tarde, el 19 de agosto, se embarca en Hamburgo en un barco carguero llamado Catania en un viaje que le llevará costeando desde Alemania hacia España e Italia. Al llegar a la desembocadura del Guadalquivir, el carguero remonta el río hasta Sevilla, donde Benjamin visita brevemente la ciudad y hace una escapada el 28 de agosto a Córdoba para ver la «impresionante» mezquita, antes de seguir el barco el 29 por la tarde la ruta hacia Barcelona, Génova y Nápoles. El sur de España le parece fascinantemente exótico y, dada su precariedad económica, observa lo barato que podría resultarle vivir allí, una vez acomodado a un clima al que califica de completamente africano[3]. En Sevilla hace el descubrimiento de un gran pintor barroco hasta entonces desconocido para él y cuyos cuadros de los pies de la iglesia del Hospital de la Caridad le impresionan vivamente. En las alegorías de la muerte In ictu oculi («En un abrir y cerrar de ojos») y Finis gloriae mundi («El fin de las glorias mundanas») ilustra Juan Valdés Leal la religiosidad tétrica y barroca de Miguel de Mañara, centrada en la fugacidad de la vida y el triunfo de la muerte, muy en consonancia con la situación de la ciudad sevillana después de la epidemia de peste de 1649 que supuso la muerte de más del 40% de la población. Uno de los oficios de la Hermandad de la Santa Caridad era precisamente el entierro de las víctimas. Benjamin escribe a su amigo Scholem ya desde Nápoles el 19 de septiembre de 1925, todavía impresionado por las Vanitas de Valdés Leal, que este poderoso pintor podría haber servido para el frontispicio de Las flores del mal si Baudelaire hubiera sabido de su existencia. Y añade: «Juan Valdez [sic] Leal tiene la fuerza de Goya, el carácter de Rops y los temas de Wiertz»[4]. Benjamin no habla del resto de los cuadros de la iglesia del Hospital de la Caridad, a pesar de que en muchos de ellos se pueden ver ángeles. Tampoco habla de los ángeles de Valdés Leal presentes en el Hospital de los Venerables y ni siquiera sabemos si estuvo allí.

Finalmente, una tercera conexión de Benjamin con España la podemos encontrar en sus estancias en la isla de Ibiza, donde escribió algunas páginas fundamentales: los dos pasajes sobre Agesilaus Santander, la «Serie ibicenca» escrita en Ibiza entre abril y

mayo de 1932, publicada en el Frankfurter Zeitung en junio del mismo año, el núcleo de su Crónica de Berlín, su diario «España 1932», entre otros textos, amén de una larga correspondencia. La primera estancia en Ibiza tuvo lugar entre el 19 de abril y el 17 de julio de 1932, y la segunda, entre el 11 de abril y el 26 de septiembre de 1933, ya como exiliado como consecuencia del ascenso de Hitler al poder en Alemania y antes de establecerse en París[5].

Después de señalar estas conexiones españolas de Benjamin, dedicaré los dos apartados siguientes a un breve análisis de la aparición del Ángel de la Victoria en América latina en las primeras décadas del siglo XX con la celebración de los centenarios nacionales de la independencia para centrarme después un poco más extensamente en el caso de Chile.

2. EL ÁNGEL DE LA VICTORIA VUELA A IBEROAMÉRICA METAMORFOSEADO EN EL ÁNGEL DE LA LIBERTAD O ÁNGEL DE LA INDEPENDENCIA

La siguiente ilustración se publicó hace pocos años en una campaña publicitaria de la prensa española como anuncio de la compañía aérea Mexicana de la conexión diaria de sus vuelos entre Madrid y Ciudad de México. En ella aparece el ángel de la Independencia situado en el Paseo de la Reforma de la capital mexicana como un símbolo de toda la ciudad y, por extensión, de todo México. Por otro lado, el avión de la compañía aérea puede ser visto como otro ángel que transporta pasajeros diariamente de uno a otro lado del océano. Un anuncio que habría gustado a Benjamin, pues la estatua le habría recordado a la Columna de la Victoria de su ciudad natal, Berlín, y le habría resultado curioso el parecido de familia de las estatuas. El avión es también un símbolo del vuelo del ángel de la Victoria desde Europa hacia Latinoamérica, donde aparece una y otra vez en las celebraciones de las diferentes naciones del primer centenario de la independencia respecto a España, o también respecto a Portugal, pues asimismo ocurre en el caso de Brasil.

Ilustración VII-2. Anuncio de Mexicana de aviación en El País, noviembre 2009.

Solamente me voy a referir a tres ejemplos de México, Colombia y Argentina, dejando fuera otras naciones, pues no se trata aquí de hacer un recuento exhaustivo de las «políticas del ángel», sino de tomar estos casos como botón de muestra de un fenómeno más general que se podría definir como «el vuelo del ángel hacia Latinoamérica». En primer lugar, en la glorieta más importante del paseo de la Reforma de la capital mexicana, se encuentra el ángel de la Independencia, conocido a nivel popular simplemente con la denominación de «el Ángel». Esta figura representa en realidad a una diosa Niké, situada en lo alto de una columna (de manera similar a la Siegessäule de Berlín, aunque con otra pose), presta a iniciar su vuelo hacia un futuro prometedor, después de haber quebrado las cadenas de la esclavitud y de la dependencia de la monarquía española. El símbolo de las cadenas rotas lo lleva en la mano izquierda, mientras que la derecha porta la corona de laurel, símbolo del triunfo. Esta Victoria alada fue llamada «Ángel» incluso antes de ser colocada en su sitio y el nombre se popularizó inmediatamente, perdurando hasta la actualidad. La figura de la diosa Niké o Ángel se ubica sobre una columna de 36 metros, al pie de la cual un grupo escultórico en mármol de Carrara representa a los principales héroes de la independencia mexicana: Hidalgo, Morelos, Guerrero, Bravo y Mina (véase la primera ilustración de este capítulo). A un nivel inferior, en la escalinata de acceso se sitúan cuatro alegorías de bronce, figuras femeninas que simbolizan

la Ley, la Paz, la Justicia y la Guerra: «significan que, conseguida la Independencia por el esfuerzo de las armas, se ha afianzado la Paz, y con ella, el imperio de la Ley y de la Justicia»[6]. Además, un grupo escultórico de un león cargado de laureles y guiado por un genio simboliza la fuerza de la nación conducida por la imperio superior de la ley. Todo este complejo programa iconográfico que simboliza la independencia de la nación mexicana, hace honor a sus grandes héroes y evoca los valores republicanos fue inaugurado por Porfirio Díaz en 1910, un año antes de su cese forzado después de haber sido presidente del país durante más de tres décadas. La diosa Niké, o el Ángel, obra del escultor italiano Enrique Alciati, fue derribado de su columna por un terremoto en 1957. Restaurada y vuelta a colocar en su sitio, quedó inaugurada de nuevo un año más tarde. En la actualidad sigue siendo muy popular, es un espacio dedicado a las celebraciones populares, mítines y reuniones patrióticas, convirtiéndose además en un icono que representa a toda la ciudad. La plaza en que se ubica ha cambiado mucho desde la inauguración del monumento: en 1910, la columna del Ángel sobresalía ampliamente sobre las edificaciones circundantes mientras que en la actualidad se encuentra sobrepasada por la altura de los rascacielos de las oficinas de empresas multinacionales y grandes bancos que, simbólicamente al menos, ponen en entredicho la independencia económica del país.

Ilustración VII-3. El Ángel de la Independencia en México, D.F. Foto del autor.

El segundo ejemplo pertenece a Colombia y se trata del monumento nacional a la gloria del libertador Simón Bolívar, en Boyacá, cerca de la ciudad de Tunja. El campo donde tuvo lugar la batalla

definitiva de la independencia de Colombia es hoy un conjunto monumental compuesto de los siguientes elementos: 1) El puente de Boyacá, centro de los combates ya que su dominio determinaría la victoria del ejército patriota contra los españoles. 2) El Arco del Triunfo en honor de las tropas insurgentes, soldados y oficiales del ejército vencedor. 3) El obelisco dedicado a los libertadores y a todos los héroes que participaron en la batalla de Boyacá el 7 de agosto de 1819. 4) La plaza de las Banderas en la que se encuentra la llama perpetua de la libertad. 5) La estatua de Francisco de Paula Santander. 6) El monumento a la gloria de Simón Bolívar que puede verse en la ilustración VII-4. Se trata de un complejo escultórico de varias estatuas en bronce debidas al escultor alemán Ferdinand von Miller y realizadas en Múnich en 1930. En la columna dedicada a Bolívar aparece el Libertador con la bandera, elevado sobre cinco mujeres que simbolizan a cada una de las naciones liberadas y llevan en la base el escudo de su país: Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador y Bolivia. Debajo de la columna está la estatua de Clío, la musa de la Historia, escribiendo en su libro los hechos heroicos de la batalla. El conjunto se completa con cuatro ángeles de la Fama haciendo sonar sus clarines y llevando una corona de la Victoria, de manera que los cuatro puntos cardinales reciban el mensaje patriótico de la victoria en la lucha por la libertad en la batalla decisiva del Puente de Boyacá.

Ilustración VII-4. Monumento a la gloria de Simón Bolívar en Puente de Boyacá, Tunja, Colombia. Foto, Esdajones, licencia Wikimedia Commons.

En el tercer ejemplo (ilustración VII-5), el Ángel de la libertad muestra las cadenas rotas de la dependencia respecto a España y se ubica sobre una representación de la caballería del general San Martín preparada para el ataque. Obra del escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari, el monumento simboliza la gesta del paso de los Andes por el ejército insurgente y mediante un amplio conjunto iconográfico se van desgranando las principales escenas de la lucha, desde la formación del ejército hasta el paso de la cordillera. Este monumento nacional argentino al ejército de los Andes se encuentra en el Parque General San Martín, en Mendoza. Fue pensado para la celebración del Primer Centenario de la Independencia e inaugurado el 12 de febrero de 1914, con ocasión del 97° aniversario de la batalla de Chacabuco.

Ilustración VII-5. El Ángel de la libertad en el Cerro de la Gloria, Mendoza. Monumento al cruce de la cordillera de los Andes por el general San Martín en Mendoza, Argentina, 1914. Foto MacAllenBrothers, licencia Wikimedia Commons.

3. UNA MIRADA BENJAMINIANA SOBRE SANTIAGO DE CHILE

Benjamin nunca estuvo en Chile, solo en su imaginación en el cuento «El viaje de la Mascotte», donde trata de un viaje desde Hamburgo para recoger uno de los barcos alemanes que se habían quedado en Chile retenidos durante la Primera Guerra Mundial:

Según me contó mi amigo el radiotelegrafista de a bordo, fue muy poco tiempo después de la guerra, cuando unos armadores decidieron traer hasta Alemania unos veleros, unos cuantos barcos salitreros que la catástrofe sorprendiera en Chile. La situación jurídica era simple; aquellos barcos aún seguían siendo propiedad alemana, y ahora, simplemente, había que reunir la tripulación para hacerse cargo de los barcos, en Valparaíso o en Antofagasta[7].

Las presentes reflexiones tienen su origen en mis viajes a Chile y en las sucesivas estancias en la capital, Santiago, ciudad a la que siempre he mirado desde la perspectiva de Walter Benjamin. En mi primera visita me impresionó el simbolismo de los espacios, y sobre todo los tres niveles de las alturas del poder en el Centro Cívico. Hasta entonces había pensado que el Palacio de la Moneda era mucho más alto, y me sorprendió su pequeña altura, sobre todo si se compara con los edificios de los ministerios civiles o militares de los años treinta que lo rodean, edificios con una clara impronta de la arquitectura alemana. Así que el poder simbólico reside en la burocracia y no en la Presidencia de la República, pensé. Pero inmediatamente caí en la cuenta de que en un tercer nivel sobresale la sede del Banco de Santander, con lo cual, ópticamente, el capitalismo financiero tiene la primacía simbólica. Por otro lado, una de las cosas que más me impactaron en mi deambular por la ciudad fue la amplia red de galerías o pasajes comerciales que se extiende por todo el centro histórico, de manera que se puede ir pasando de uno a otro casi sin pisar la calle propiamente dicha más que para atravesarla y meterse en un nuevo espacio cubierto. Ello me condujo a pensar en Benjamin y en el inacabado Libro de los

Pasajes, en su inmenso estudio de las antiguas galerías comerciales de París como símbolo del capitalismo y del dominio de la mercancía, como elemento central de una ciudad a la que él consideraba la capital del siglo XIX. Así pues, mi primera mirada sobre la ciudad de Santiago fue deudora de la mirada de Benjamin sobre París e interpretaba los pasajes comerciales de Santiago como una herencia retrasada más de medio siglo en el tiempo de los pasajes de la ciudad del Sena. Y en mi «flanear» por el centro de Santiago tenía siempre en la cabeza un lamento: ¡Lástima que Benjamin nunca estuviera aquí!, porque quizá hubiera podido desentrañar los secretos de las mercancías y del gran bazar en que se han convertido los centros históricos de muchas urbes en el actual capitalismo de consumo que todo lo invade[8].

En otra de mis estancias en Chile en octubre de 2008, coincidiendo con el II Seminario Internacional de Filosofía Política organizado por el Departamento de Investigación de la Universidad de Chile sobre el tema «República, Liberalismo y Democracia», mi perspectiva sobre la ciudad cambió un poco desde los pasajes comerciales hacia el Ángel de la Historia, pues no en vano me encontraba ya trabajando entonces en la escritura de un libro sobre la figura del ángel en Walter Benjamin. En esta ocasión me dediqué con una pasión especial a la búsqueda de seres alados en las esculturas de los espacios públicos de la ciudad de Santiago y no en las iglesias, pues lo que me interesaba no era la figura religiosa del ángel sino sus usos en la imaginería política o en la comercial. Y me resultó sumamente simbólico encontrar una síntesis entre pasajes y ángeles en el centro de Santiago al descubrir la existencia de un denominado «Pasaje del Ángel» que unifica dos elementos básicos de Benjamin.

Aunque mi perspectiva pueda ser tildada como la del «turista accidental», quiero atreverme a exponer mis impresiones sobre algunos símbolos políticos del espacio público santiagueño, en la convicción de que el análisis de los elementos simbólicos también es una tarea importante para la filosofía política. Espero que el atrevimiento sea perdonado si, a pesar de los inevitables errores que pueda cometer una visión externa sobre un mundo que otros consideran con razón como propio, mi punto de vista aporta algún elemento de reflexión sobre los usos políticos del ángel en la

configuración de una estética republicana en Chile.

Con el título «Una mirada benjaminiana sobre Santiago de Chile» juego con la doble acepción de «benjaminiana»: la hipotética mirada de Walter Benjamin sobre Santiago podría coincidir en varios aspectos con la mirada real de Benjamín Vicuña Mackenna, el intendente de la ciudad entre 1872 y 1875, responsable de la gran transformación y modernización operada en esa época: muchos de los elementos que Walter Benjamin analiza sobre el París del siglo XIX los podemos encontrar en el Santiago del siglo XX o del XXI.

3.1. Galerías o pasajes comerciales

Según hemos visto en el capítulo V, Walter Benjamin afirma que la mayoría de los pasajes de París fueron construidos en los quince años siguientes a 1822. Y para su florecimiento fueron precisas dos condiciones. En primer lugar, la coyuntura favorable del comercio textil necesitada de nuevos establecimientos como los pasajes, dedicados al comercio de mercancías de lujo. Los pasajes son los precedentes de los primeros «almacenes de novedades» y predecesores también de los «grandes almacenes». La segunda condición fue el desarrollo de la arquitectura de hierro renovadora del arte de la construcción y, unido al vidrio que permite la iluminación superior al tiempo que protege de las inclemencias del tiempo, logra la creación de un espacio para el paseo de los compradores de una tienda a otra. Además, estos espacios fueron pioneros en el uso de la iluminación de gas, que creaba un ambiente especial en las horas nocturnas, y de hecho, la introducción de las bombillas eléctricas coincidió con la declinación de la época de los pasajes. Estos pasajes del comercio, llenos de escaparates que ofrecen todo tipo de mercancías con los grandes reclamos de las nuevas formas de publicidad, admiraron a los habitantes de París y atrajeron a los extranjeros. En el caso de Santiago de Chile, las galerías cubiertas de cristal comenzaron a desarrollarse con cierto retraso, cuando en París estaban ya en franco declive. Pero su importancia fue muy grande para el comercio del siglo XIX y

continúa siéndolo todavía hoy. Su gran número, sus diferentes estructuras y calidades, desde el lujo más refinado hasta los baratillos populares, sigue llamando la atención de cualquier paseante o flâneur que recorra la ciudad teniendo en la mente las reflexiones de Benjamin sobre la fantasmagoría de las mercancías. Aquí solo puedo dar dos ejemplos, uno ya destruido (Galería San Carlos) y otro, todavía en pie y que me interesa de manera especial por su nombre (Galería del Ángel). Curiosamente, los dos tienen nombres religiosos.

El lado oriente de la Plaza de Armas ha sido una zona comercial desde la fundación de la ciudad y en ella se han sucedido diferentes actividades, desde el mercado de frutas y hortalizas hasta otras mercancías más elaboradas ya en el siglo XIX cuando se construyó el Portal Tagle. Tras un incendio, en 1864, fue sustituido por el Portal Mac Clure, en el que se instalaron múltiples tiendas y cafés, como el de la Bolsa. El mismo Carlos Mac Clure ordenó construir pocos años más tarde la Galería San Carlos que podía competir en amplitud, lujo y belleza con las grandes galerías italianas del momento como las de Milán o Nápoles. El proyecto fue realizado por el arquitecto Ricardo Brown en 1874. Durante años la Galería San Carlos fue uno de los lugares predilectos para pasear o flanear, ir de compras, celebrar grandes banquetes, reuniones políticas, punto de encuentro de los periodistas, de los masones o del cuerpo de bomberos. En palabras de Marco Cancino:

No existe la menor duda, al contemplar sus escasas fotografías, de que esta galería fue una de las más brillantes muestras del desarrollo de la arquitectura metálica vidriada en Santiago. Técnicamente se puede sostener que era «una sólida estructura formada por arcos de fierro, que descansaba sobre sólidas columnas de capitel corintio, y entre ellos, una bóveda vidriada que iluminaba el interior. Un cornisamento, de gran riqueza decorativa, recorría toda la galería descansando sobre las columnas. La composición del intercolumnio –o espacio entre dos columnas– era sencilla: en el primer piso un amplio ingreso de arco rebajado formaba la puerta y vitrina de la tienda; y en el segundo piso tres ventanas de arco de medio punto dejaban entre ellas las estatuas de

Nicanor Plaza que sostenían la iluminación artificial»[9].

Ilustración VII-6. La Galería San Carlos (1874) de Santiago de Chile en fotografía y grabado.

La Galería San Carlos también fue objeto de admiración para los extranjeros que llegaban a la capital, como el viajero belga Gustave Verniory, quien, antes de dirigirse al sur para trabajar durante diez años en la construcción del ferrocarril a finales del siglo XIX, visitó Santiago y dejaría más tarde testimonio escrito de sus recuerdos:

En el barrio del centro, las tiendas son tan lujosas como las de Bruselas. Se encuentran numerosos pasajes cubiertos, bordeados de tiendas, entre los cuales están el portal Mac Clure y la galería San Carlos. Las calles son todas rectas y de una longitud increíble; las surcan brillantes carruajes. En suma, Santiago da la impresión de una gran capital.

La Plaza de Armas, con su hermosa fuente central y sus senderos floridos, es el paseo favorito de los santiaguinos[10].

Por desgracia, la Galería San Carlos fue destruida por un incendio en 1924 y derruida cinco años más tarde de manera definitiva, siendo reemplazada por la calle Central, hoy calle Phillips. También el Portal Mac Clure fue devastado por un incendio en 1927 y en su lugar se levanta hoy la Galería Bulnes.

En cuanto a la Galería del Ángel, con entradas por las calles de Huérfanos 786 y de San Antonio 263 –nombres todos que harían las delicias de Benjamin–, alojaba en su seno a la llamada «Sala del Ángel», un cine-teatro muy conocido en las décadas de los setenta y ochenta del pasado siglo, donde comenzó a trabajar la «Compañía

del Ángel» y que entró en crisis a comienzos de los años noventa, viéndose obligada a cerrar sus puertas. En los últimos años ha reabierto como cine porno, el Hard Cinema, conservando todavía los dos ángeles que sostienen los globos de luz, aunque podríamos definir la situación como la transformación de la Sala del Ángel en la del Ángel caído[11]. Por otro lado, cabe recordar la comparación que Benjamin establecía al hablar de la prostitución en los pasajes de París: la prostituta era una de las formas de mercancía atraída por los pasajes. Además, Benjamin establecía una relación clara entre las estructuras arquitectónicas y las relaciones entre los seres humanos al escribir, como ya vimos en el capítulo V, que los proxenetas son las naturalezas férreas de los pasajes mientras que sus frágiles cristales son encarnados ahora por las prostitutas.

Ilustración VII-7. Uno de los dos ángeles que sostienen las luminarias a la puerta del Teatro del Ángel, en la galería del mismo nombre en Santiago. Foto de la página web citada en la nota 11 de este capítulo.

Me interesa destacar el paralelismo con las descripciones de Walter Benjamin, quien hablaba de la «íntima conexión originaria que hubo entre el pasaje y el teatro» en París, enumerando algunos de los locales que funcionaron durante décadas en los pasajes y que llegaban a cambiar los nombres de los comercios según la obra que representaban:

Cuando media el pasado siglo [s. XIX], los teatros se habían instalado preferentemente en los pasajes. En el Passage des Panoramas se sitúa el Théâtre des Variétés, junto al teatro infantil de monsieur Comte, mientras que el Gymnase des Enfants se ubica en el pasaje de la Ópera [...] Aún, en el Passage de Choiseul, encontramos las Bouffes parisiennes [...] Por entonces [...] regía la costumbre de llamar a las tiendas más lujosas por los vodeviles triunfadores en el curso de la temporada, y como esos comercios, dedicados a las prendas de moda y fantasía, conformaban las partes más selectas de los pasajes donde se ubicaban, dichas galerías parecían remedar, en algunos de sus tramos, las escenografías teatrales. Y también había cierto parentesco con los nuevos y grandes almacenes[12].

3.2. Arquitectura de hierro y cristal

Ciertamente, muchos de los pasajes comerciales de París y algunos de los antiguos de Santiago, como la Galería San Carlos, son buenos ejemplos de la arquitectura de hierro y cristal en sus cubiertas. Benjamin recoge materiales sobre este tipo de construcciones en la ciudad de París, en sus mercados cubiertos como Les Halles, estaciones ferroviarias como la del Norte, la del Este o el proyecto para sustituir la estación St. Lazare o los grandes invernaderos como el construido en Londres para la Exposición Universal de 1851. Se trata de grandiosas conquistas de la técnica del siglo XIX, a partir de la idea de los ingenieros de aplicar a la construcción las vigas de hierro ideadas inicialmente como raíles para el trasporte ferroviario. Afirma Benjamin:

Las primeras construcciones en metal se usaron para empleos transitorios: mercados, exposiciones, estaciones... De este modo, el hierro se une pronto con algunos momentos funcionales de la vida económica. Pero aquello que entonces era transitorio y funcional hoy se va haciendo, a distinto ritmo, algo que ya es formal y estable[13].

En el caso de Santiago de Chile resulta sorprendente en la segunda mitad del siglo XIX el desarrollo de las estructuras de hierro y cristal en edificios concebidos para usos muy diferentes, como la Galería San Carlos ya citada, la estación Mapocho, el Mercado Central, el Museo de Bellas Artes o el Palacio de los Tribunales de Justicia. Este último merece una palabra especial, pues resulta uno de los escasos ejemplos a nivel internacional en que la Justicia se alberga en un edificio con la misma estructura funcional de un pasaje comercial: una amplia y larga galería de dos pisos, con una cubierta de hierro y cristal. Esta bella estructura metálica resulta una sorpresa al visitante, ya que no es visible desde la fachada exterior, que parece simplemente un edificio de corte neoclásico. Supongo que Benjamin, en el caso de haber podido visitar Santiago, se hubiera sorprendido al entrar en este edificio y hubiera pensado que la justicia se administraba en él como si fuera una mercancía más: el paseante puede recorrer a lo largo uno u otro de los pisos de la galería y abrir cada una de las puertas que dan acceso a las diversas salas de tribunales como si accediera a uno de los almacenes de novedades de un pasaje parisino.

Ilustración VII-8. Interior del Palacio de los Tribunales de Santiago. Foto, Action Datsun. Licencia Wikimedia Commons.

Lo único que confundiría a Benjamin serían las cariátides de la entrada, con la espada de la justicia, como guardianas del espacio;

pero también existen algunas estatuas similares custodiando el paso a ciertos pasajes cubiertos de París. Tal vez se detendría de manera especial en el sector central del segundo piso, cubierto por una cúpula, sostenida por arcos, y en cuyas cuatro pechinas aparecen cada una de las cuatro virtudes cardinales representadas de una manera más bien tradicional: es normal que la justicia se acompañe de la prudencia, la fortaleza y la templanza. Lo que le llamaría poderosamente la atención sería el vitral con la alegoría de la «Justicia chilena», pues él hubiera jurado que las alegorías de la justicia siempre eran universales y no estaban condicionadas a una sola nacionalidad. Benjamin reconocería fácilmente este vitral de tres paños como una obra alemana de comienzos del siglo XX, firmada por la empresa Mayer y Cía., de Múnich. La figura central es una mujer joven, coronada de laurel, vestida a la usanza griega con túnica blanca y manto rojo, sentada en un sitial de piedra delante de un templo clásico, portando el escudo nacional, y con la vara de mando en una mano y un cóndor posado sobre su brazo izquierdo. Representa a la República de Chile. A su derecha se encuentra la personificación de la Justicia como un guerrero griego, una de las escasas ocasiones en que dicha virtud es simbolizada por un varón y, además, militar. Porque una cosa es que la Justicia lleve habitualmente una espada para significar que debe imponerse y otra cosa muy diferente es que se represente vestida de guerrero. Además, es curioso que la venda en los ojos, habitual en las representaciones de la Justicia en el siglo XIX, haya sido sustituida por un casco militar que no impide del todo la visión, pero la limita seriamente. El militar, por último, lleva en su mano derecha la balanza de la justicia y en la izquierda una espada con la que desequilibra la misma balanza, levantando uno de los platillos. Tal vez el diseñador alemán preveía los condicionamientos y los abusos de la justicia que los militares chilenos cometerían a lo largo del siglo XX.

Ilustración VII-9. Vitral de la «Justicia chilena» en el Palacio de los Tribunales de Justicia. Foto, Ricardo Hevia Kaluf. Licencia Wikimedia Commons.

A la izquierda se halla simbolizada la Agricultura (mujer sentada sobre montones de trigo con dos niños y afilando una guadaña) y la Ganadería (hombre a caballo laceando una res). Al fondo, un idílico paisaje de montañas y un lago confirman el carácter campestre y pacífico de una vida sometida a la «justicia republicana». De modo similar, la derecha del vitral nos ofrece la representación del Comercio (un barco de tres palos con todas las velas al viento), la Industria (mujer hilando sentada sobre los engranajes de una rueda dentada) y la Minería (indio del Norte tallando una piedra). Todas estas actividades que producen la Abundancia (representadas por las plantas de maíz y del plátano) serían imposibles sin la pacífica convivencia, resultado de la entronización triunfal de la República y su Justicia militarizada. Por último, también resulta significativo que todos los personajes estén idealizados como si fueran griegos y vestidos como tales, excepto el indio, quien, a pesar de estar presente como un miembro productivo de esta República, aparece vestido (o más bien desnudo) como indígena y no como esclavo de la Grecia clásica[14].

3.3. «Haussmannización» de París (1852-1870) y «Vicuñización» de Santiago (1872-1875)

Liisa Flora Voionmaa Tanner, en su excelente libro sobre la escultura pública en Santiago, afirma que «la intervención de Vicuña Mackenna en la ciudad de Santiago durante su intendencia (1872- 1875) puede compararse con la sensación que le produjo a Baudelaire la velocidad inquietante con que el Barón Georges Eugène Haussmann transformó la ciudad de París a partir de la década de 1850»[15]. Salvando las distancias entre las dos ciudades, sus respectivas transformaciones, la velocidad de las mismas y el tiempo que uno y otro tuvieron para hacer realidad sus planes urbanísticos, podríamos dar por válida la afirmación referida a la perspectiva subjetiva de los ciudadanos de ambas ciudades sobre los cambios que estaban viviendo. Lo que me interesa destacar es que Walter Benjamin basa gran parte de su análisis de la capital francesa en la obra de Charles Baudelaire como poeta de la destrucción del viejo París («Baudelaire o las calles de París») y en el Barón Haussmann y su controvertida transformación de la ciudad del Sena («Haussmann o las barricadas»). Benjamin hace más hincapié en los aspectos problemáticos para el pueblo de París (especulación atroz que roza casi la estafa, expulsión del proletariado a los cinturones externos de la ciudad, intención de impedir las revueltas populares transformando las callejas estrechas en grandes avenidas en las que resulta imposible construir barricadas, ubicación estratégica de los cuarteles y de las estaciones de tren para desplegar al ejército de París o traído urgentemente de provincias, etc.) que a los aspectos positivos (modernización de la ciudad, construcción del alcantarillado, embellecimiento general, grandes perspectivas de los bulevares, etc.) y concluye que el incendio de París por los obreros de la Comuna fue la digna culminación de la obra de destrucción del barón Haussmann. Benjamin lee siempre la historia desde el punto de vista de los perdedores.

Pero regresemos a Santiago, dando de nuevo la palabra a Voionmaa Tanner en su resumen de la actividad ornamental y estatuaria del intendente Vicuña Mackenna, a quien considera como un gran

historiador, humanista, periodista, parlamentario y americanista, preocupado apasionadamente por el culto al pasado y a la memoria de los grandes servidores públicos:

La acción estatuaria y conmemorativa de Benjamín Vicuña Mackenna durante su intendencia se puede dividir en tres áreas: los monumentos conmemorativos emplazados en la ciudad, las tres exposiciones organizadas entre 1872 y 1875 y la estatuaria del Cerro Santa Lucía. Ya en el primer año de la gestión edilicia de Vicuña Mackenna tuvieron lugar dos inauguraciones: la de la estatua ecuestre de Bernardo O'Higgins y la del flamante edificio del Mercado Central, efectuada con una gran exposición de Arte e Industria[16].

Los viajes de Vicuña Mackenna le habían puesto en contacto con las transformaciones de las grandes capitales europeas y americanas. En el discurso de su toma de posesión como intendente de Santiago a sus 41 años de edad, se refirió a las innovaciones de ciudades como Turín, Lima, Ginebra, Buenos Aires, Florencia, Madrid, Roma y, sobre todo, París. Hay muchos modelos para imitar, pero el guía ideal será la capital de Francia, estableciendo casi como lema en su discurso «transformemos Santiago en el París de América»[17].

4. EL ÁNGEL DE LA VICTORIA EN SANTIAGO DE CHILE

La aparición en Chile de esculturas relacionadas de una u otra manera con el ángel de la historia tiene lugar en dos momentos históricos importantes, en dos oleadas sucesivas. La primera de ellas en torno a los acontecimientos de la guerra del Pacífico (1879-1883) y como forma de honrar la figura del intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, con motivo de su muerte ocurrida en 1886. La segunda oleada se produce con la celebración en 1910 del Primer Centenario de la Independencia de Chile.

Veamos brevemente algunos detalles.

4.1. Victoria en la guerra del Pacífico frente a Perú (1879-1883) y estatuas de homenaje a Vicuña Mackenna, muerto en 1886

La victoria naval de la marina chilena en la batalla de Iquique (1879) fue la ocasión para la convocatoria urgente de un concurso internacional con el objetivo de erigir un monumento a las Glorias Navales en Valparaíso. A este concurso se presentó el gran escultor Auguste Rodin con un conjunto escultórico denominado «Llamado a las armas», el mismo que había presentado en París, bajo el título «La Defensa», a otro concurso organizado por el Consejo General de la Región del Sena en 1878 para recordar la pasión y el valor derrochados por los ciudadanos de París en la defensa de su ciudad contra los prusianos en la guerra de 1870-71. Voionmaa Tanner ha analizado acertadamente la historia de este conjunto alegórico de dos figuras y rechazado en dos concursos, uno en Francia y otro en Chile:

Cuando Rodin se enteró del concurso de monumento que se estaba organizando en Chile con motivo de la Guerra del Pacífico, decidió participar sin vacilaciones. El escultor estaba pasando profesionalmente por un momento muy difícil. Sus obras no tuvieron una acogida positiva en los salones de arte, por transgredir el gusto establecido del público burgués. El proyecto de monumento para Chile «Llamado a las armas» o «La Defensa» surgió en 1878 en dicho contexto. La alegoría presenta un soldado desnudo herido al que un ángel alado, una figura de mujer desnuda, trata de salvar de la muerte dando gritos, pidiendo ayuda con las manos extendidas. [...] Antes de participar en el concurso, Rodin presentó el mismo proyecto en otra convocatoria organizada con motivo de la guerra Franco-Prusiana, pero sin éxito ya que el jurado encontró su propuesta demasiado «personal». Se dice que el fracaso de este proyecto se debió a que el escultor tuvo en su mente «La Marsellesa» de Francois Rude y «La Pietá» de Miguel Ángel al

crearlo y no la memoria política como exigía la comisión de monumentos[18].

Ilustración VII-10. August Rodin, «Llamada a las armas» o «La Defensa» (1879). En la actualidad, frente al Palacio Carrasco en Viña del Mar (Chile). Foto, Carlos yo. Licencia Wikimedia

Commons.

También fracasó la obra de Rodin en el concurso chileno, pues el jurado hubiera preferido una representación de los héroes concretos y no una alegoría impersonal que tanto podía valer para un contexto como para otro. Una decisión de un jurado demasiado tradicional en el momento que Rodin planteaba una ruptura con la imaginería de los héroes de la patria con nombres y apellidos hacia una solución alegórica en la que también podían sentirse incluidos todos los hombres y mujeres anónimos que participaron en la defensa de París o todos los soldados chilenos de la guerra del Pacífico. Bastantes años más tarde, en 1906, la escultura de Rodin fue aceptada. Y es que Rodin era demasiado avanzado para la época. Mucho tiempo hubo de transcurrir –y otras guerras– hasta que finalmente dicha estatua fuera ubicada en Verdún en 1922, en conmemoración de la batalla más larga y cruenta de la Primera Guerra Mundial. También hay otra copia en el Museo Rodin de París y, además, en Chile se puede contemplar la escultura desde comienzos de la década de los sesenta frente al palacio Carrasco en Viña del Mar. Finalmente, es curioso constatar que también existe otra copia en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, procedente de la Exposición Internacional de Arte que tuvo lugar en 1910 con motivo del Centenario.

Por otra parte, como puede verse en la ilustración VII-11, Benjamín Vicuña Mackenna, en su faceta de historiador, publicó un libro de homenaje a las víctimas chilenas de la guerra del Pacífico, bajo un título de ampulosidad barroca, totalmente pasado de moda en la época: El Álbum de la Gloria de Chile. Homenaje al Ejército y Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres Marinos y Soldados Muertos por la Patria en la Guerra del Pacífico 1879-1883. La ilustración de la portada, al igual que las interiores del libro, debida a Luis F. Rojas[19], resulta también más propia de la alegoría barroca y se distingue por el papel de varios ángeles en esta presentación político-religiosa de la nación chilena. El ángel en el extremo superior derecho descorre los cortinajes de manera similar a como se hacía en el Barroco para hacer patente la presencia o aparición teatralizada de los reyes. Lo que aquí aparece ante la vista

es la representación de la nación, entronizada como una diosa, llevando en la mano izquierda el escudo de Chile y en la derecha la corona del martirio por la patria para ofrecérselo a los marinos y soldados muertos. Con las otras dos figuras femeninas forma una especie de Santísima Trinidad, en transposición política de las creencias religiosas cristianas. Otro ángel, el de la fama, hace sonar su clarín, mientras el tercero de ellos agarra la mano del alma de uno de los mártires –y después de los demás– para hacerlos ascender al cielo de la Gloria de Chile, desde la especie de limbo en que se encuentran. La parte de abajo de la ilustración, más realista, representa la proa de un barco de guerra, el bombardeo de un puerto, el escudo y los blasones nacionales y, en la esquina inferior derecha, en un hueco de los pesados cortinones, el velatorio de un oficial llorado desconsoladamente por su esposa.

Ilustración VII-11. Portada del libro de Benjamín Vicuña Mackenna, ilustrado por Luis F. Rojas. Página web:

A la muerte de Benjamín Vicuña Mackenna en 1886 se le ofrecieron los mayores honores públicos y la Municipalidad de Santiago decidió erigir una estatua en su honor en el Cerro Santa Lucía. Cuatro años más tarde, en 1890, se constituyeron dos comisiones, una civil y otra militar, para realizar un doble homenaje público al prócer de la patria. Las dos comisiones buscaron escultores directamente, sin convocar un concurso previo de ideas. De nuevo, en palabras de Liisa Flora Voionmaa Tanner:

José Miguel Blanco asumió el diseño y la ejecución del monumento del ejército con el fin de «simbolizar la gratitud de los héroes sobrevivientes, de los veteranos de la guerra del Pacífico».

El proyecto de Blanco, ejecutado en mármol, representa a Vicuña Mackenna «a pie con la pluma en la mano mirando de frente a su pueblo en una actitud serena de maestro y jefe». En el bajorrelieve el escultor incorporó un ángel con un clarín en señal de las glorias nacionales[20].

El monumento fue instalado a finales de 1890 en la Alameda, pero no debió durar mucho tiempo allí, ya que no hay constancia fotográfica. Posiblemente la obra fue trasladada a Arica, al pie del Morro, aunque, según Voionmaa Tanner, no existe la certeza de que se trate de la misma escultura. Por su parte, la comisión civil ofreció primero el encargo a Auguste Rodin, quien envió a Chile una maqueta y el boceto que podemos ver en la ilustración VII-12 a la izquierda. Vicuña Mackenna aparece en lo alto de un pedestal de tres cuerpos enfrascado en la lectura de un libro. En el centro del pedestal, un ángel femenino eleva la mirada hacia el homenajeado. La comisión rechazó este proyecto de Rodin y aprobó la propuesta de Jules-Félix Coutan, escultor francés un poco más joven. Es el monumento que, inaugurado en 1908, se puede ver hoy a un lado de la Alameda, al pie del Cerro Santa Lucía, en la plaza que lleva el

nombre del intendente Vicuña Mackenna (ilustración VII-12, a la derecha).

Ilustración VII-12. A la izquierda, boceto de Rodin para la estatua de homenaje a Benjamín Vicuña Mackenna. Archivo Museo Benjamín Vicuña Makenna. A la derecha, la obra de Coutan, al pie del Cerro Santa Lucía. Archivo Ocho Libros Editores. He tomado ambas fotos del libro citado de Voionmaa Tanner.

La escultura de Coutan representa a Vicuña Mackenna encima de un pedestal elevado sobre un zócalo de dos cuerpos, en su faceta de escritor, empuñando la péndola con la mano derecha mientras mantiene unas cuartillas en la izquierda. Además, aparecen dos alegorías femeninas: la Historia, sentada sobre el pedestal, y Atenea, protectora de la ciudad, en este caso, defensora de Santiago, que no aparece en la fotografía. En palabras de Voionmaa Tanner:

La representación estatuaria se complementa por dos alegorías, ambas figuras femeninas. Una, está ubicada a la izquierda del prócer y sostiene en una mano una tabla con un bastón, estando la otra extendida. Una de las inmensas alas da la vuelta al homenajeado por detrás. ¿Qué representa este genio alado? El vuelo de la historia, la gran pasión de Vicuña Mackenna. La figura alegórica que cubre el lado sur del pedestal representa a una mujer guerrera, símbolo de la ciudad de Santiago[21].

De una manera o de otra, el ángel de la historia o el ángel que proclama las glorias patrias –otra representación de la historia de los vencedores– aparece en compañía del ilustre escritor e intendente de Santiago.

4.2. Celebración del Primer Centenario de la Independencia

El segundo momento importante de la aparición del ángel en la iconografía política chilena tiene como motivo la celebración del Primer Centenario de la Independencia. Esto no resulta una singularidad de Chile, sino que se presenta más bien como un signo de la época en muchos otros países latinoamericanos. En el caso de Santiago, diversas colonias de extranjeros (alemanes, franceses, italianos, españoles, sirios y suizos) regalaron estatuas para el embellecimiento de la capital. Y en muchas de ellas el ángel es una figura significativa. El obsequio de la colonia italiana (ilustración

VII-13, izquierda) condensa en dos figuras el mensaje siguiente: la fuerza de la República chilena será como la del león si se deja iluminar por la antorcha del genio alado de la libertad. Este genio recuerda a la estatua de la libertad de la plaza de la Bastilla en París.

Ilustración VII-13. A la izquierda, monumento de la colonia italiana. Foto Action Datsun. Licencia Wikimedia Commons. A la derecha, regalo de la colonia francesa.

Por su parte, la colonia francesa regaló una diosa Niké alada y desnuda, mirando al cielo, con la corona de la victoria en una mano y una paleta de pintor en la otra. Esto podría hacer referencia a la ubicación de la estatua en el Parque Forestal, enfrente de la entrada principal del Museo Nacional de Bellas Artes, el edificio más importante inaugurado en Santiago el 18 de septiembre de 1910, con motivo del Centenario. Se trata de una escultura de Guillermo Córdova, 1910.

Más compleja resulta la interpretación del regalo de la colonia germana, la famosa fuente alemana, inaugurada con un poco de retraso, el 13 de octubre de 1912, y ubicada también en el Parque Forestal. Su autor, el escultor alemán Gustav Heinrich Eberlein, era muy conocido por sus obras en diversas ciudades alemanas y especialmente en Berlín. También es suya la estatua de la diosa Niké o ángel de la Victoria (figura VII-14) que se encuentra ubicada en Buenos Aires delante del monumento ecuestre al general San Martín, obra esta última del escultor francés Louis-Joseph Daumas.

Ilustración VII-14. Eberlein, la diosa de la Victoria en el monumento al general San Martín en Buenos Aires. Foto del autor.

Durante su estancia en Argentina, Eberlein fue llamado a Santiago para que se encargase de la estatua que la colonia alemana pensaba

regalar a Chile. El escultor ideó un complejo programa iconográfico, basado en sus conocimientos de la mitología griega y romana, junto con elementos autóctonos del territorio chileno. El resultado fue esta llamada fuente alemana (ilustración VII-15), que ha sido un rompecabezas para muchos intérpretes. En ella, una enorme barcaza –que puede simbolizar la nave del Estado chileno– se desprende desde la cordillera andina sobre la cual se posa un enorme cóndor con las alas desplegadas. En la nave se encuentran siete personajes: la figura central es un joven fornido de aspecto germánico que hace las veces de mástil, sujeta la vela y representa a la colonia alemana que va en el mismo barco que Chile. En la popa se halla Mercurio, el dios romano del comercio, de los caminantes y los mercaderes, con la serpiente enrollada en el caduceo. A estribor podemos ver a Neptuno, dios del mar. Y entre Neptuno y el joven germano hay un minero entregado a su trabajo. A babor se encuentran dos figuras femeninas, una es la Abundancia, con muchos frutos, y la otra, una Nereida cayendo al mar o surgiendo de él hacia el barco. Tenemos, por tanto, todos los elementos que configuran la vida económica chilena, a la cual han contribuido de manera especial los miembros de la colonia alemana: el comercio, la minería, la cordillera, el mar y la abundancia de los productos del campo. Por fin, la figura de la proa es una alegoría de la República chilena con una corona de laurel, símbolo del triunfo, o también podría interpretarse como una diosa Niké sin alas, en la proa de la «nave del Estado», si tenemos en cuenta que algunas diosas de la Victoria (como la de Samotracia, por ejemplo) fueron pensadas como mascarones de proa.

Ilustración VII-15. Eberlein, Fuente alemana en el Parque Forestal de Santiago de Chile. Foto, silvernet12. Licencia Wikimedia Commons.

En cualquier caso, considero que Eberlein no podía repetir el mismo motivo de la clásica representación germana de la diosa Niké (o Ángel de la Victoria) que acababa de realizar en la capital de la república vecina. Por ello le da un sesgo original y me inclino a pensar que Eberlein deja claro que la mujer de la proa es una diosa de la Victoria (sin alas para indicar que el triunfo es permanente y no se desvanece volando), la cual impone una corona de laurel sobre la estrella de cinco puntas, símbolo de Chile, que podemos ver en la quilla de esta especial «nave del Estado».

Por último, quisiera decir una breve palabra acerca de la hermosa estatua de dos seres alados debida a la gran escultora chilena Rebeca Matte e instalada en 1930 delante del Museo Nacional de Bellas Artes. La escultura tiene varias réplicas con nombres diferentes según las ocasiones y necesidades: «Ícaro y Dédalo»,

«Unidos en la Gloria y en la Muerte» y «Monumento a la aviación». En realidad se trata de Dédalo llorando la muerte de su hijo Ícaro, a quien había enseñado a volar para huir los dos juntos de la isla de Creta, en la que Dédalo había construido el laberinto para el rey Minos. Antes de partir, Dédalo aconsejó a su hijo que no volara cerca del mar porque la espuma del agua mojaría las alas y no podría moverlas bien, ni tampoco se acercara al sol porque el calor de sus rayos derretiría la cera con que estaban pegadas las pequeñas plumas. Ícaro desobedeció y se elevó demasiado, de manera que la proximidad al sol provocó la caída y la muerte. De nuevo en palabras de Voionmaa Tanner:

El Gobierno de Chile encargó a Rebeca Matte la ejecución de una obra escultórica, con el objeto de obsequiarla a Brasil en el día del Centenario de su Independencia. La entrega y la inauguración se efectuaron en 1922 en la Plaza Mauá de Río de Janeiro. La escultora simbolizó la hermandad entre ambos pueblos mediante la idea de unidad[22].

Ilustración VII-16. Rebeca Matte, «Unidos en la Gloria y en la Muerte». Foto, Kaldari. Licencia Wikimedia Commons.

5. BREVE REFLEXIÓN FINAL: EL DESPERTAR DEL ANGELUS NOVUS DE KLEE-BENJAMIN

Hasta aquí todos los usos políticos del Ángel se refieren al ángel de los vencedores, a esa forma clásica de diosa Niké transformada popularmente en un ángel cristiano de la victoria. Y además se trata siempre de conmemorar grandes victorias militares, en completa analogía con la Victoria de la Siegessäule analizada por Walter Benjamin en sus recuerdos de infancia, según hemos visto ya en los primeros capítulos de este libro. Únicamente con el trauma del golpe militar y de la dictadura de Pinochet se ha dado el paso en Chile al otro ángel, el verdaderamente benjaminiano, que representa la historia desde el punto de vista de los vencidos. Los problemas de recuperación de la memoria de la represión durante la dictadura han llevado a diversos autores a buscar sus fuentes de inspiración en las reflexiones de Benjamin sobre el Angelus Novus de Paul Klee. Así, y no puedo poner más que un ejemplo, Michael J. Lazzara, en su libro sobre la memoria literaria de la represión en la dictadura de Pinochet y en la transición a la democracia escoge el punto de vista benjaminiano según el cual la tarea del historiador debe ser la de rescatar del olvido las voces de los «sin voz», recuperar la visión de los perdedores, narrar el relato de la vida y muerte de quienes no pueden contarlo, iluminar la exigencia ética de recordar a quienes han sido torturados, asesinados o desaparecidos, reivindicar la memoria de las víctimas para que nunca más vuelva a repetirse la tragedia:

La conocida interpretación que hace Benjamin del «Angelus Novus» de Paul Klee en sus Tesis sobre la filosofía de la historia, una reflexión realizada en medio del fascismo nazi, recoge el dilema que siguen enfrentando tanto Chile como otras naciones que luchan por encontrar algún sentido después del desastre. Cuando los escritores observan las ruinas del pasado, quedan atónitos, tal como el ángel de Klee: las alas extendidas, la boca abierta, congelados entre un pasado que nunca podrá ser plenamente recuperado y un futuro desconocido que no puede ser adecuadamente abrazado. Aunque el ángel (el testigo) «desearía despertar a los muertos y volver a unir el todo que ha sido destruido», la tromba del progreso lo empuja violentamente hacia el mañana, en tanto las ruinas de la historia se

apilan hacia el cielo, estrato sobre estrato, dejándolo impotente ante el desastre[23].

De esta manera, al menos a nivel escrito aunque no a nivel icónico, se hace realidad en el Chile contemporáneo aquella transición del Ángel de la Victoria al Angelus Novus o Ángel de la Historia que Walter Benjamin supo expresar magistralmente en 1940, en su exilio de París, poco tiempo antes de verse obligado a huir de nuevo ante el avance incontrolado de las tropas de Hitler en territorio francés.

Notas al pie

[1] Carta de Benjamin a Adorno, París, 31-5-1935. Citada por los editores de la Obra de los pasajes, libro V/vol. 2, ed. cit., p. 1415. Véase José Muñoz-Millanes, «La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin», Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura, nº 1, agosto 1999, en la página web consultada en mayo 2019: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_08.htm.

[2] Esta es la opinión que Gottfried Salomon transmite a Scholem y que este hace suya en Historia de una amistad, ya citado, pp. 136-137.

[3] Postal de Walter Benjamin a Gottfried Salomon-Delatour, Nápoles, 21-9-1925, en Walter Benjamin, Gesammelte Briefe; Band III, 1925-1930, Frankfurt, Suhrkamp, 1997, pp. 82-83.

[4] Carta de Walter Benjamin a Gershom Scholem, Nápoles, 21-9-1925, en ibidem, pp. 83-84. Véase el acertado análisis de Heinz Brüggemann, Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 241-249.

[5] Sobre las estancias de Benjamin en Ibiza hay una buena investigación de Vicente Valero Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza, Cáceres, Periférica, 2017. El mismo autor también ha editado con una buena introducción el libro Walter Benjamin, Cartas de la época de Ibiza, Valencia, Pre-Textos, 2008.

[6] Secretaría de Estado y del Despacho de Gobernación, Monumento a la Independencia, México, Editora Nacional, 1910, p. 45. Este estudio ha sido publicado de nuevo en facsímil por la Universidad Panamericana de México, junto con otro libro titulado El Centenario del Ángel en el Bicentenario de la Independencia, 1910-2010, México, Universidad Panamericana, 2010.

[7] Walter Benjamin, «El viaje de la Mascotte», en Obras, libro IV/vol.

2, Madrid, Abada, 2010, p. 169.

[8] Véase el libro de José-Miguel Marinas, La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo, ya citado.

[9] Marco Cancino, en «Notas sobre el lado oriente de la Plaza de Armas de Santiago», en La historia en su lugar, página web consultada en marzo de 2009: http://www.mapocho.org/?p=78.

[10] Gustave Verniory, Diez años en Araucanía, 1889-1899, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1975, p. 298. Citado por L. Ojeda en Libros de la ciudad, página web http://www.mapocho.org/?cat=6 (consultada en marzo de 2009), y también por Marco Cancino, en página web citada en la nota anterior.

[11] Puede verse una melancólica descripción de Criss Salazar en «Cuando la Sala del Ángel tenía alas y aureolas», Urbatorium. Notas sobre historia urbana y cultural de Santiago de Chile, página web consultada en marzo de 2009: http://urbatorium.blogspot.com/2009/04/ cuando-la-sala-del-angel-tenia-alas-y.html.

[12] Walter Benjamin, Obra de los pasajes, ed. cit., vol. 2, pp. 1270-1271 [Cº, 3].

[13] Ibidem, vol. 1, p. 271 [F 2, 9]. No se olvide que grandes construcciones de hierro y cristal como el Palacio de Cristal de Londres o solo de hierro como la torre Eiffel fueron pensadas como construcciones efímeras para la celebración de las Exposiciones Universales de Londres en 1851 y París en 1889, respectivamente.

[14] Véase mi libro La mirada de la Justicia, Madrid, A. Machado, 2017, donde también analizo este vitral.

[15] Liisa Flora Voionmaa Tanner, Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792-2004, Santiago, Ocho Libros Editores, 2005, vol. I, p. 106.

[16] Ibidem, p. 110.

[17] H. Rodríguez Villegas, «El Intendente Vicuña Mackenna. Génesis

y proyección de su labor edilicia», En Boletín de la Academia Chilena de Historia, nº 95, Santiago 1984, p. 105 y ss. Citado por Voionmaa Tanner en ibídem, p. 109.

[18] L. F. Voionmaa Tanner, op. cit., vol. I, pp. 136-137. En realidad, la figura del ángel tiene los brazos extendidos y los puños cerrados. Y el ala rota o doblada del ángel señala la impotencia de su llamada.

[19] Luis Fernando Rojas (1857-1942) ilustró los Episodios Nacionales de Armando Silva Campos y es autor también de un cuadro sobre la expedición de los Andes en el que aparecen O'Higgins y San Martín al frente de sus tropas, guiados por la intercesión de la Virgen María y de un «ángel republicano» con las enseñas y colores chilenos.

[20] Liisa Flora Voionmaa Tanner, op. cit., vol. I, p. 123.

[21] Ibidem, vol. II, pp. 45-46.

[22] Ibidem, vol. II, p. 98.

[23] Michael J. Lazzara, Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, pp. 62-63.